أفكار

افتتاحيـــة

عالـم جديـد وأمـل كبيـر

هذا هو العدد الأوَّل الذي تصدره هيئة التحرير الجديدة لهذه المجلَّة الثقافيَّة العريقة. ونحن (زملائي في هيئة تحرير "أفكار" وأنا) نأمل أنْ يكون عددنا، هذا، جديداً فعلاً وبكلّ معاني الكلمة وليس بترتيبه الزمنيّ فقط؛ فكلّ هيئة تحرير جادَّة لا بدّ أنْ تكون لها رؤية خاصَّة وافية للمطبوعة التي تشرف عليها، تشمل بُعدها الفنيّ وبُعدها المضمونيّ والغاية مِنْ إصدارها والأهداف القريبة والبعيدة التي يجب أنْ تحقّقها؛ وفي ضوء ذلك، ترسم خطط عملها. ولذلك، يُفتَرَض أنَّ تكون الغاية مِنْ تغيير هيئات التحرير، هي الاستجابة للتحوّلات الاجتماعيَّة والثقافيَّة والسياسيَّة المختلفة في كلّ مرحلة من المراحل. كما يُفْتَرَض بكلّ هيئة تحرير جديدة أنْ لا تكتفي بتسيير العمل الذي تسلَّمته من الهيئة التي سبقتها كما هو. بيد أنَّ التغيير لا يجب أنْ يكون مجّانيّاً، كما أنَّه لا يمكن أنْ يسفر عن وجهه دفعةً واحدة ومن العدد الأوَّل؛ وإنَّما هو عمليَّة متواصلة ومتنامية مِنْ عددٍ إلى عدد.

وهيئة التحرير الحاليَّة تتسلَّم عملها في ظلّ تحوّلات إقليميَّة ودوليَّة كبيرة وعاصفة يُنْتَظَر أنْ يكون لها تأثير ملموس على مستقبل مختلف الشعوب (والدول) العربيَّة والإقليم وعلى النظام الدوليّ برمّته. لكنّ ذلك يجري، لأوَّل مرَّة في التاريخ، في ظلّ غياب أيّ مشروع فكريّ أو ثقافيّ جدّيّ وواضح، وفي ظلّ غياب الدور الواعي المستنير والفعَّال للمثقَّفين؛ حيث يستنكف الكثير منهم عن الاقتراب من العمل العامّ، أمَّا الذين يقتربون منه، فكثيرٌ منهم يفعل ذلك مِنْ موقع التأثّر السلبيّ والانقياد الأعمى لمراكز القوى والمال والإعلام المعادي، أكثر منه مِنْ موقع الوعي والمسؤوليَّة المبدئيَّة والتأثير الإيجابيّ والتوجيه والقيادة الضروريين.

ومِنْ دون المشاريع الفكريَّة والثقافيَّة الجادَّة، والمثقَّفين العضويين الحقيقيين، فإنَّ حركة الناس، مهما كانت كبيرة وحاشدة وصادقة، لن تكون إلا حركة ارتجاليَّة مرتبكة؛ وبالتالي، فإنَّها لن تمضي إلى الأمام؛ بل ستدور في حلقة مفرغة، وسيشوبها الضياع والتخبّط والمراوحة.

لقد استسلمت الحياة الثقافيَّة المحليَّة والعربيَّة لحالة سُبات عميقة، في ظلّ هجمة مشروع الليبراليَّة المتوحّشة على العالم، خلال العقدين الماضيين، كنتاج طبيعيّ لهيمنة القطبيَّة الأحاديَّة الأميركيَّة؛ إذ في تلك المرحلة،

جرى تغيير عميق لمنظومة القيم الإنسانيَّة، فأصبحت القيمة الأساسيَّة، المعترف بها في كلّ مكان، هي قيمة المال؛ وأيّ شيء يتعذَّر قياس قيمته بالمال أو ليس له مردود ماليّ مغر، فإنَّه لم يعد ملحوظاً أو، على الأقلّ، لم يَعُد يُؤخَذ بجديَّة. وفي الوقت نفسه، انسدَّتْ أبواب التاريخ، مؤقَّتاً، ودخل مرحلة انتقاليَّة ضبابيَّة حائرة. الأمر الذي انعكس على الفكر والثقافة والإبداع، في كلّ مكان؛ فأصبحتْ تجترّ نفسها، وتعتاش على إنجازاتها الكبرى القديمة. وآنذاك، عادت الدعوات الانحطاطيَّة البائسة إلى الظهور، مجدّداً، وفي مقدّمتها الدعوة إلى الفصل بين السياسيّ وبين الثقافيّ، التي هي صورة أخرى مِنْ دعوة الفنّ للفن القديمة. وكلتاهما ذات طابع فصاميّ يقوم على تصوّر إمكانيَّة الفصل بين الواقع وبين إفرازاته الثقافيَّة والإبداعيَّة. وبالنتيجة، سادتْ حالة عُقم ثقافيّ وفكريّ شديدة، وتراجع دور المثقَّفين، وتقلَّص حجم الظواهر الإبداعيَّة الأصيلة.

ولكن، للدقَّة والانصاف، يجب أنْ نقول إنَّه ليس كلّ المثقَّفين استسلموا لهذا المناخ المحبط؛ فقد استمرَّ بعضهم بالرفض والمقاومة، وظلَّ يردّد قائلاً إنَّ هذا الواقع الصعب ليس أكثر من مرحلة انتقاليَّة عابرة سرعان ما تخلي مكانها لمرحلة أخرى مختلفة تتبلور ملامحها الآن وستُنتج في النهاية، كما هو واضح، موازين قوى دوليَّة جديدة تتوزَّع أوزانها بين أقطاب دوليّين عديدين؛ الأمر الذي سينهي الحالة العقيمة التي ارتهنت حركة التاريخ خلالها بمصالح دولة كبرى واحدة وبإرادتها، وستنفتح، مِنْ ثمَّ، أبواب التغيير من جديد وتُشرع آفاق المستقبل نحو الحلم والطموح على وسعها.

والآن، بوغت المثقَّفون، وهم في عزّ سُباتهم، بحركة الشارع المتدفّقة وبالتحوّلات الكبرى الجارية في الإقليم وفي العالم؛ لذلك، بدو كمن استيقظ مِنْ نومه فجأة فلم يدرك ما يجري حوله فارتبك وتلعثم وبدتْ ردود فعله هزليَّة ومثيرة للسخرية. لقد غفوا على وقع هجمة الليبراليَّة المتوحّشة وطغيانها على العالم، إلى أن قطع نومهم ضجيج انهيارها بعدما وصلت إلى طريق مسدود، وبعدما انعكست آثارها المدمّرة بصورة عميقة وخطيرة على مراكز النظام الرأسماليّ الدوليّ، نفسها، وليس على أطرافه، حسب؛ وفي هذه الأثناء، كانت أحاديَّة القطبيَّة قد انتهتْ إلى غير رجعة، وبرزتْ، على حطامها، أقطاب ومجموعات دوليَّة متعدّدة؛ وبالتالي، انفتحتْ الأبواب أمام التاريخ، مجدّداً، ليواصل حركته إلى الأمام. لكنّ الكثير من المثقَّفين لم يدرك هذه الحقائق المستجدَّة ولم يع أبعادها، ولم يتعامل معها بالأدوات المعرفيَّة والفكريَّة الملائمة. فقد كانت حاله كحال أهل الكهف عندما استيقظوا بعد سباتٍ طويل وغادروا كهفهم إلى العالم الحقيقيّ.

وهذا وضع كبير ومعقَّد لا تستطيع مجلَّة ثقافيَّة، مهما كانت جادَّة، ومهما كان علوّ وعي هيئة تحريرها، أنْ تتصدَّى له وأنْ تنجح في التأثير فيه؛ لكن، مع ذلك، مِنْ واجب كلّ جهة وهيئة وفرد بَذْلَ كلّ ما يمكنهم بَذْله مِنْ جهد واجتهاد في هذا المجال. وفي هذا السياق، سنحاول، في هيئة تحرير أفكار، أنْ ندير حوارات جدّيَّة ومعمَّقة بشأن القضايا الفكريَّة والثقافيَّة الأساسيَّة المطروحة موضوعيَّاً في هذه المرحلة.

رئيس التحرير

سعود قبيلات

الأديب والسلطة

(قراءة في تجربة أبي حيان التوحيدي)

د. أماني حاتم بسيسو

كلمة البدء..

هذه محاولةٌ للنظر إلى شخصيّة أبي حيّان، نظرةً لا تعكس ما ورثناه عن هذا الرجل من أحكام قاسية، لا تُمثل له فكراً إلا الاستجداء، ولا تُجسِّد له إنجازاً سوى الفشل.

لعلّ أكبرَ ميادين البحث هو شخصيةَ الإنسان، إذ تختلف رؤيتها باختلاف زاوية النظر، لنَكُن موضوعيين، ولنَقرأ أبا حيان في كتبه نفسها، ولنَعش معاناتَه كما عاشها، ولنظفر أخيراً بما ينبغي أن يكون عليه..

موقفُ الأديب من السُّلطة

طبيعة العلاقة بين الأديب والسُّلطة:

لطالما جَرَت أقلام الأدباء، تنحو باللائمة على رجل السُّلطة، وتَنسب إليه أسباب تَرَدّي أوضاع المجتمع، ويَرُدُّ علماءُ الاجتماع ذلك إلى خلاف قام بين الأديب ورجل السُّلطة، مَنْشؤه تَباين الغاية والوسيلة، فمراد رجل السُّلطة ضبطُ المجتمع وإدارته وإشاعةُ الأمن فيه، إضافةً إلى الحرص على البقاء في السُّلطة والانفراد بإصدار الأحكام دون مُنازع، أمّا الأديب فغايتُه الاستقلالُ بالرأي، والتعبير بحُريّةٍ عن أفكاره، ولذا يَسُودُ التّوتّر علاقَةَ الأديب بالسلطة(1).

وأفكارُ الأديب -في منزعها- ترقى إلى عالم المُثُل، وتكادُ تنفصل عن الواقع، ويسعى الأديب إلى جمع أكبر عددٍ من المؤمنين بفكره، بُغيةُ التَّوحُّد في السَّير نحو الحلّ الأمثل للمشكلات الكبرى في المجتمع.

وتجربة أبي حيان مع السُّلطة حافلةٌ بالتَّوتُّر النّاجم عن فَرْقٍ بين نظرة الأديب للمثال، وما عاناه حين أراد تَمَثُّل نظرته المثالية على أرض الواقع.

الأديب والسُّلطة: نظرة أبي حيّان:

إنّ نظرةَ أبي حيّان لسياسة الحاكم (شروطها ومقوّماتها ودعائم نجاحها)، إضافةً إلى علاقته مع مَنْ يتعامل معه، اتخذت سمَةَ النظرة المثالية لما (ينبغي أن يكون)، وصَدَرت عن ثوابت المجتمع الإسلامي الذي يؤمن بضرورة إقامة شرع الله، وتطبيق أحكامه على أرض الواقع، يقول أبو حيان: «إلا أنّ النّاظرَ في أحوال الناس ينبغي أن يكون قائماً بأحكام الشريعة، حاملاً للصغير والكبير على طرائقها المعروفة، لأن الشريعة سياسة الله في الخلق، والمُلكُ سياسة النّاس للناس، على أنّ الشريعةَ متى خَلَت من السياسة كانت ناقصة، والسياسة متى خلَت من الشريعة كانت ناقصة»(2)

◄ كاتبة أردنية.

إن نظرةَ أبي حيّان لِدَورِ الأديب في السُّلطة نظرةٌ مسؤولة ملتزمة، واعيةٌ بواجبات الأديب وحقوقه، وقد كان ذلك قائماً في نفس أبي حيّان منذ مطلعه الأوّل، غير أنّه صُدِمَ بالواقع، وما استطاع التعبير عن رؤيته تلك إلا مُتأخّراً، فيما كتبه للوزير ابن سعدان(3).

أسلوب أبي حيّان في أداء النُّصح:

هو أسلوب الأديب حين يُسامر الوزير، فيَلطفُ في خطابه، ويتنمّق في معانيه، ويتأنّق في لفظه، فإذا هو رقيق العبارة، بليغ الدّلالة.

من ذلك إيرادُ العبرةِ بالإشارة إلى قصص السابقين، وإصابة المراد بلطف وخفاء، فهو في ثلبه للوزيرين -ابن العميد والصاحب ابن عباد- يُبصِّر ابن سعدان بالطريق التي عليه أن يسلكها، لينجو من مثل هذا الثّلب والذّم.

كما كان التوحيدي يورد رأيه على لسان غيره من المفكرين والعلماء، وربّما كان بذلك حريصاً على عدم جرح كبرياء صاحب السُّلطة، حين يواجهه بالطعن فيمن أولاهم ثقته، فعلى لسان أبي سليمان المنطقي صوّر التوحيدي تردّي أمور الدّولة، الذي مَرَدُّه إلى فساد صحبة الأمير، يقول أبو حيان على لسان أبي سليمان: «ومَنابع الفساد ومنابت التخليط كلّها من الحاشية (التي) لا تعرف نظام الدّولة ولا استقامة المملكة! وإنّما سؤلها تعجيل حظٍّ وإن كان نزراً، واجتلاب درهم وإن كان زيفاً»(4).

وأبو حيان لا يتلطّف في خطاب السلطان بُغية التّودُّد أوالتّزلُّف، بل هو حريصٌ بنقده على إعلاء شأن الوزير، والاحتفاظ له بالصورة النموذجية الكاملة، وإقناعه بأنه أهلٌ لها.

ولذلك رفع الكُلفة بينه وبين الوزير، وحاول -ما أمكنه- تجاوز المسافة التي تفصل بين صاحب القرار، وصاحب الرأي، وأصرّ أن تقوم علاقتهما على الاحترام المتبادل، الذي يمنحه حريّةً تامّة في إبداء رأيه صريحاً دون تزلُّف أو نفاق، قال يستأذن ابن سعدان في حُريّة مخاطبته: «يؤذن لي في كاف المخاطبة، وتاء المواجهة، حتى أتخلّص من مُزاحمة الكناية، ومضايقة التعريض، وأركبَ جَدَدَ القول من غير تَقِيّة ولا تَحاش»(5).

وبَيّن أبو حيّان للوزير أنّ اختيارَ الجليس المخلص في نُصحه، لا يتأتّى إلا لحاذق فَطِن أريب، وهو بهذا يُثني على الوزير، إذ يُطلق حكماً عامّاً، فيقول: «أيها الوزير، اصطناع الرجال صناعةٌ قائمةٌ برأسها، قَلَّ مَن يفي بِربّها(6)، أو يتأتّى إليها، أو يعرف حلاوتها»(7).

ونَخلُص من هذا العرض، إلى أنّ نظرة أبي حيّان للعلاقة القائمة بين الأديب والسُّلطة، نظرةٌ مثالية، تقوم على الصدق والإخلاص ومكارم الأخلاق، فماذا كان مِن شأنه، بعد ذلك، حين اصطدمت هذه النظرة المثالية بالواقع العملي؟

الأديب والسُّلطة: الواقع المَعيش:

كان العصر العباسي -في ذلك الأوان- حافلاً بالفوضى والاضطراب، تحت نَيْر حكم بني بُويه الذي أفسد الحياة الاجتماعية والاقتصادية، فكان طبيعياً أن يفسد الوزراء، لفساد الحُكّام، وكان من نصيب أبي حيان أن يصطلي بنار ذلك الفساد، لأنه مال إلى الاتّصال بالسُّلطان، ربّما لفقره وحاجته المادّية، ورغبته في التّخلُّص من حرفة الوِراقة المشؤومة -كما يصفها- لكنني أُرَجّحُ أنّ مَيْلَه نابعٌ من شخصيّة قويّة ناقدة، أشبَه بشخصيّة الثُّوّار الذين يؤذيهم فسادُ الأوضاع العامّة في البلاد، نتيجة فساد السّياسة، ولذا فقد طرَق أبو حيان بابَ الوزراء، لا مُستجدياً مُتذلّلاً، بل مُصلِحاً ما استطاعَ إلى الإصلاح سبيلاً.

اتّصاله بالوزير المهلّبي (339هـ):

أغراه بذلك ما أُشيعَ عن هذا الوزير من أنه كان: «حَسَنَ الإنباء عن نفسه، فصيحاً، مَهيباً، سَخيّاً، شجاعاً، لا يتحرّك لشئ من نوائب الدّهر، أديباً يُفصح بالفارسية، فتَلافَى أكثرَ ما دَرَسَ من رسوم الكتابة، واستدرك كثيراً من العمارات، وأثار وجوه الأموال من مواضعها، فحَسُنَت آثارُه»(8)، وكان، بشهادة ياقوت؛ «يُناصفُ العشرةَ أوقات خلوته، ويبسطنا في المزح إلى أبعد غاية»(9).

لذلك كُلّه، أقبل التوحيدي إليه، راغباً أن يَنزلَ منه مَنزلَةَ النّاصح المُشير، غيرَ أنه لم يلبث معه طويلاً، فقد أقصاهُ الوزير لأنه كان عَدوَّ الشيعة العلويين الذين ناصرَهم المهلّبي، وفعل لأجلهم الأفاعيل بالعباسيين(10)، فلو كان التوحيدي على دين الوزير مُنافقاً، لانْصاعَ له، وأظهر ولاءً للشيعة، أو لَمَا اتّخذ موقفَ العداء والمواجهة على الأقل.

اتّصاله بابن العميد وابنه:

يواصلُ أبو حيان تَكَبُّدَ السَّيرِ في الطريق التي شَقّها لنفسه، فيقصد الوزيرَ ابن العميد الذي «أوتي من الفضائل والمحاسن ما بَهَرَ به أهلَ زمانه، حتى أذعَن له العدوُّ، وسلّم الحسود ولم يزاحمه أحدٌ في المعاني التي اجتمعت له»(11)، وينعته أبو حيان بـ (ذي الكفايتين)، أي: كفاية السيف، وكفاية القلم، إلا أنّ هذا الوزير لم يملك إلا أن يثور أمام اعتداد أبي حيان بنفسه، وهو الصُّوفيُّ السَّمْتِ والهيئة(12)، الذي ينسى مَقامَه مِن الكُبَراء فيَتَسكَّعُ في حديثِه ولا يتهذّب.

وربّما جَرُؤَ التوحيدي على الوزير لأنّه طمعَ أن يتمثّل فيه صورةَ (الوزير المثالي) الذي لا يتَهيّب جليسُه مَجلسَه، ولا يُعدُّ للقائه ألفَ عُدّة، وما كان من ابن العميد إلا أن ازدرى أبا حيان وماطَلَ في عطائه، فثار أبو حيانَ لكرامته، ولِصورة (المثال) التي انتهكها ابن العميد، فراح يُصرِّح بثَلْبِه، ويرى د.إبراهيم الكيلاني أن «كلام التوحيدي عن ابن العميد كلامُ موتورٍ مُبغِض، حمَلَه حقده على الطعن والإمعان في الهجاء، غير أن هذا الحقد لم يمنعه من الإقرار بفضل ابن العميد، ولو أدّى به الأمر إلى الوقوع في التناقض»(13).

ويعني د.الكيلاني بالتناقض: ما أقَرَّ به أبو حيان من فضل ابن العميد وابن عبّاد في مَعْرِضِ ثَلْبِه لهما، يقول أبو حيان: «ولولا أنّ هذين الرجلين أعني (ابن عباد وابن العميد) كانا كبيري زمانهما، وإليهما انتهت الأمور، وعليهما طلعت شمسُ الفضل، وبهما ازدانت الدُّنيا، لَكُنتُ لا أتسَكَّعُ في حديثهما هذا التّسَكُّع، ولا أَنْحَى عليهما بهذا الحَدّ...ولو أردتَ مع هذا كُلّه أن تَجدَ لهما ثالثاً في جميع مَن كتبَ للجبَل والدَّيلم إلى وقتكَ هذا المؤرِّخ في الكتاب لم تَجِد»(14).

ولا يُمثِّلُ أبو حيّان في موقفه هذا تناقضَ موتورٍ مُبغض، في ما أرى، بل يُجلّي خيبةَ رجاءٍ اعتَرتْه ممّن عليه المُعَوّل وبه المَأمَل، لذا فهو لا يسلبهما الفضلَ كلَّه، وما يُشيرُ إليه ليس (تناقضاً)، بِقَدْرِ ما هو (مفارقة)!

وكان نصيب أبي حيان من صُحبة ابن العميد (الأب- أبي الفضل) كنصيبه من صحبة الابن (أبي الفتح) لم تَشْفِ له غليلاً.

اتّصاله بالصّاحب ابن عبّاد (367هـ):

تكرّرت القصّة ذاتُها مع اختلاف الشخوص والمكان، فابن عبّاد مَن يَذكرُه ابن خلّكان بقوله: «رأيتُ في أخباره أنّه لم يسعد أحدٌ بعد وفاته كما كان في حياته غير الصاحب»(15)، وذاك لِحُسْنِ العزاء فيه، وبقاء ذِكْرِه.

غير أنّ أبا حيان انقلب «عابساً على ابن عباد مَغيظاً منه، مقروحَ الكبد»(16)، وما نال منه إلا أن ابتلاهُ بـ «الحرمان المُرّ،

والصّدّ القبيح، واللقاء الكريه، والجفاء الفاحش، والقَذْع المؤلم، والمعاملة السيئة، والتغافل عن الثواب على الخدمة، وحَبْس الأجرة على النّسخ والوراقة، والتّجهّم المتوالي عند كلّ لحظة ولفظة»(17).

ومِمّا يروي ابن حيّان في باب سوء أخلاق ابن عباد، أنّه بعث يوماً بخادمه إلى أبي حيان، طالباً منه نسخ ثلاثين مجلّدة من رسائله، بدعوى أنها مطلوبةٌ في الحال لمدينة خراسان، فأجابه التوحيدي – بعد ارتياع: «هذا طويل، ولكن لو أذن لخرّجتُ منه فِقَراً كالغُرَر وشذوراً تدور في المجالس كالشمامات والدّستبويات، لو رُقي بها مجنونٌ لأفاق، ولو نُفث على ذي عاهة لَبَرَأ، لا تُمَلّ ولا تُستَغَثّ، ولا تُعاب، ولا تُسترث»(18). فرُفع ذلك إلى الصاحب على وجه مكروه، فاستشاط غضباً، وقال: «طعن في رسائلي وعابها، ورغب عن نسخها، وأزرى بها، والله ليكون مني ما عرف، وليعرفنَّ حظّه إذا انصرف»(19)، ويتساءل التوحيدي عن عظَم الذنب الذي جناه، ويُقدّم عذره قائلاً: «وما ذنبي يا قوم إذا لم أستطع أن أنسخ ثلاثين مُجلّدة، ومَن هذا الذي يستحسن هذا التكليف حتى أعذره في لَومي على الامتناع، أيُّ إنسانٍ ينسخ هذا القدر وهو يرجو بعده أن يُمتّعه الله ببصره أو ينفعه بيده؟»(20)، لكنّ شخصية التوحيدي الساخرة المُناكفة تَعرض رَدَّ فعل الصاحب –حين توعّد أبا حيان إثر اعتذاره عن النسخ- بصورةٍ تُثير الضحك، فيقول: «كأني طعنتُ في القرآن، أو رميتُ الكعبة بخِرَق الحيض، أو عقرتُ ناقة صالح، أو سلحتُ في زمزم...»(21).

ولم يكن التوحيدي يتذلل بين يَدي الصاحب، بل يظهر –من مواقفه- أنه «كان يتعمّدُ الإغاظة تَعمُّداً، ويحبُّ المباهاة والمماحكة، ولا يحاول التّملُّق إلاّ مَشوباً بالتّهكّم، وأن تصرفاته لم تكن تصدر عن سذاجة أو عن قلّة دراية بآداب المجالس»(22)، وأبو حيّان يتأمّل مَليّاً فيما يُجريه عليه ابن عباد، فلا يجد سبباً لذلك إلا ما جُبِلَ عليه ابن عباد من التّسرّع واللؤم(23)، والغيرة والحسد، يقول في ذلك: «حدَّثتُه ليلةً بحديث، فلم يملك نفسه حتى ضحك واستعاده، ثم قيل لي بعد إنه كان يقول: قاتل الله أبا حيان! فإنّه نَكد، وإنه وإنه... وأكره أن أَروي ذمّي بقلمي، وكان ذلك كلّه حسداً محْضاً، وغيظاً بحْتاً»(24).

ويجدُ أبو حيان ثلبَه للوزير ابن عباد مُبرَّراً، أشبَه بانتصار المظلوم لحقّه، فهو إنما يرُدُّ إليه الصفعة بأشدَّ منها، يقول: «حرمني فازدريتُه، وحقَرني فأخزيتُه، وخصّني بالخيبة التي نالت مني، فخصصتُه بالغيبة التي أحرقته، والبادئ أظلم، والمنتصف أعذر»(25)، وأبوحيان يقول: «ولكني ابتُليتُ به وكذلك هو ابتُلي بي»(26)، وأرى أنّ أبا حيان –في هذا- مُدرِكٌ لطبيعته الناقدة، وشخصيّته التي تُصرُّ على تَتبُّع الخطأ، ولا ترضى أبداً بالإغضاء والسُّكوت عنه.

ويرى د.زكريا إبراهيم أنّ أبا حيان لم يتهيّب الوزراء، ولم يتصاغر في مجالسهم، ولم يقبل أن يصدّقهم على أقوالهم كلّها، بل كان يَضجُّ معترضاً عليهم إن ساءه رأيهم، «فلا غروَ أن يحقد عليه الرؤساء والوزراء ممّن ألفوا الأمر والنهي، دون أن يجدوا حولهم سوى الطاعة والقبول»(27).

اتّصاله بابن سعدان (370هـ):

كان الوزير ابن سعدان، وزير صمصام الدّولة البويهي، «يدين بالمجد، ويتحلّى بالجُود، ويَرتدي بالعفو، ويتأزّر بالحلم، ويُعطي بالجُزاف، ويفرح بالأضياف، ويصل الإسعاف بالإسعاف، والإتحاف بالإتحاف»(28)، وقد نَعِمَ أبو حيان في كنَف ابن سعدان بحظٍّ وافر من الاحترام والحريّة، مكّنه من صياغة تجربته نظرياً، وتمثلها عملياً مع ابن سعدان، فيما أسلفتُ ذكرَه في (نظرية أبي حيان)، فكيف انتهت تجربته مع ابن سعدان؟ هل استجاب الوزير للمثالية؟ هل نجح أبو حيان؟!

لعلّ أبا حيان بات يتساءل، وقد أوجس في نفسه خِيفةً: «هل أورط نفسه في الوقوع على الحدّ المُرهَف الدقيق الفاصل بين الناصح والمتجسّس»(29)؟!

هذا ما نلمسه في سؤال ابن سعدان له عن زيارة أبي سليمان المنطقي لرُسل سجستان –وقد علم أنّ أبا حيان كان معهم- ما دار فيها ومن حضر؟ فأجابه أبو حيان بأسماء مَنْ حضروا، فقال الوزير: «ما الذي حفظت من حديث عنهم، وما يجوز أن يُلقى إلينا منهم؟ فقلت: سمعتُ أشياء، ولستُ أُحبُّ أن أَسِمَ نفسي بنقل الحديث وإعادة الأحوال فأكون غامزاً، وساعياً ومفسداً. قال: معاذ الله من هذا، ؟إنما تَدلّ على رُشدٍ وضرّ، وتُضِلّ عن غيّ وسوء، وهذا يَلزم كلّ مَن آثرَ الصَّلاح الخاصّ والعامّ لنفسه وللناس، واعتقد الشفقة، وحَثَّ على قبول النصيحة»(30)، ويسترسل ابن سعدان في إغراء أبي حيان بالكلام، فيقول إن: «النبي صلى الله عليه وسلم قد سمع مثل هذا وسأل عنه، وكذلك الخلفاء بعده، وكلُّ أحدٍ محتاج إلى معرفة الأحوال إذا رجع إلى مرتبة عالية أو محطوطة»(31).

ويقع أبو حيان في حبائل الوزير، بعد أن أفهمه أنّ ذلك من واجبه، فإذا هو يُلقي إليه ما طلب من أخبار، ويستطرد أبو حيان في الحديث، حتى إذا فرغ، قال له الوزير: «سألقي إليك في جواب هذه المسألة ما تخدمني به إن لاقيتهم في مجلس آخر على وجه يُخفي أنك له ملقّن محمّل كأنك ساهٍ عنه غير حافلٍ به»(32)، فإنما أراد الوزير أن يتحول أبو حيان إلى بوقٍ من أبواقه، وعينٍ من عيونه.

والفرقُ قائمٌ في ذهن أبي حيان بين (الجاسوس) و(المشير الناصح) إلا أنّ تلبيس الوزير عمّى عليه ذلك، فهو يرفض الذهاب مع ابن موسى لثلاثة أسباب، يهمّنا منها واحدٌ هنا، هو قوله: «والآخر أنه قيل ينبغي أن تكون عيناً عليه»(33).

وقد آثر أبو حيان أن يرعى العهد مع الوزير، فرسم له سياسة تنقذه، «ولم يكتفِ بتحذيره من أعدائه وتبليغه ما يقولون عنه، فقد كتب للوزير رسالة يذكره فيها بمصارع الطغاه الباغين من الوزراء، كأنما كان يحسُّ بأن مصير الوزير مشبه لمصايرهم إن لم يعتبر»(34).

وقُتِل ابن سعدان، ودالت دولته، وتروّى أبو حيّان وتأمّل، فإذا هو غريبٌ ناءٍ عن أفكار المجتمع كلّها، وعمّا يعدّونه (قيمةً عليا) بينهم، فما كان منه إلا أن أضرم النار في نتاج عقليّته، فأحرق كتبه، لأنه آمن بعدم جدواها في مثل هذا المجتمع، وأدرك أنّه إنما يتشبث بلغةٍ نبذها قومها، فما عادوا يفهمون ما يقول، وإذن فلْتؤُل كتبه إلى حيث آلت.

يقول أبو حيان: «ثمّ اعلم،علّمك الله الخير، أن هذه الكتب حَوَت من أصناف العلم سرّه وعلانيته، فأمّا ما كان سرّاً فلم أجد له من يتحلّى بحقيقته راغباً، وأما ما كان علانية، فلم أُصب من يحرص عليه طالباً، على أني جمعتُ أكثرها للناس، ولطلب المثالة منهم، ولعقد الرياسة بينهم، ولمدّ الجاه عندهم، فحرمتُ ذلك كلّه»(35).

.. وأخيراً،

لقد قال أبو حيان كلمته، وخط بقلمه سيرته، وجدّ في إصلاح عالم البشر وفق نظرةٍ مُثلى، فما استطاع..

ولو تريثنا ليُسائلَ كُلٌّ منّا نفسُه: مُفكّراً ومُثقفاً وأديباً: هل أجرؤ على الوقوفِ وقفةَ أبي حيّان في وجه السلطان؟!

... لعلّنا لا نتلعثم !

الهوامش:

1- ينظر: المفكر والسلطة، سعد إبراهيم المفكر والسلطة، سعد الدين إبراهيم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2000: 19- 21.

2- الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، تحقيق: أحمد أمين أحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، ج2 : 33

3- أعني بذلك كتابه: الإمتاع والمؤانسة.

4- الإمتاع والمؤانسة، ج2: 116 .

5- الإمتاع، ج1: 20.

6- يقال: ربَّ الضيعة يرُبها إذا نمّاها وتعهدها.

7- الإمتاع، ج3: 212.

8- تجارب الأمم، مسكويه، لندن، 1921، ج2: 123.

9- معجم الأدباء، ياقوت الحموي، ج9: 133 .

10- ينظر: تحفة الأمراء في تاريخ الوزراء، أبو الحسن الهلال ابن المحسن الصّابي، تحقيق: عبد الستّار أحمد فرّاج، القاهرة، 1958: 321- 332.

11- تجارب الأمم، ج2: 275.

12- ينظر: معجم الأدباء، ج15: 5.

13- أبو حيان لتوحيدي، إبراهيم الكيلاني: 21.

14- معجم الأدباء، ياقوت الحموي، ج6: 232.

15- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان، طبعة محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1948، ج1: 75.

16- الإمتاع والمؤانسة، ج1: 3.

17- نفسه، ج1: 3.4.

18- مثالب الوزيرين، أبو حيان التوحيدي: 325.

19- نفسه: 325.

20- نفسه: 326.

21- نفسه: 325.

22- أبو حيان التوحيدي، إحسان عباس: 68.

23- ينظر: مثالب الوزيرين: مثالب الوزيرين (أخلاق الصاحب بن عباد وابن العميد)، أبو حيان التوحيدي، تحقيق: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، دمشق. 326، 327.

24- نفسه: 147 .

25- نفسه: 59.

26- نفسه، والصفحة نفسها.

27- أبو حيان التوحيدي (أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء)، زكريا إبراهيم، الدار المصرية للتأليف والترجمة، من سلسلة (أعلام العرب) (35):79.

28- الإمتاع والمؤانسة، ج3: 223.

29-علاقة المفكر بالسلطان السياسي في فكر أبي حيان التوحيدي، وداد القاضي، من كتاب: دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى د. إحسان عباس، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1981: 237، 238.

30- الإمتاع والمؤانسة، ج1: 42.

31- نفسه، ج1: 42، 43.

32- نفسه، ج1: 49.

33- الإمتاع والمؤانسة، ج1: 52.

34- أبو حيان التوحيدي، إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1956: 97.

35- معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة اللبيب)، ياقوت الحموي، مرجليوث، دايفيد صموئيل، القاهرة، 1930، ج15: 18.

أيقونة العنوان وشفرته في روايات نجيب محفوظ

شوقي بدر يوسف

العنوان هو أول دوال النص والبداية الحقيقية لمراحل التأويل فيه أو هكذا يجب أن يكون، وهو أحد العناصر الرئيسية للعتبات في النص الإبداعي، وهو البعد السيموطيقي المحدد لطبيعة ظاهرة النص الواجب قراءته، وقد كان «جيرار جينيت» من السباقين في تبنى قضية العتبات النصية في كتابيه (أطراس)، و(عتبات)، حيث تبنى هذه الإشكالية وصاغها تنظيرياً ضمن تنظيراته المحكمة حول مستويات السرد المختلفة. والعتبات هي كل ما يحيط بالنص ويغلفه من عنوان وغلاف وإهداء وكلمة ناشر ومقدمة. ويعتبر العنوان أهم هذه العتبات في دائرة البدايات الأولى لمحور النص وخطوطه الأساسية لارتباطه بنواحي التأويل وجوانب الدوال، وهو أيضاً -كما قيل عنه- رأس النص ومفتاحه الأساسي ونقطة الإرسال الأولى، ومن ثم فهو يرتبط بباقي جسم النص، ويمنحه بذور النمو والتطور، وفي ذلك يقول إمبرتو إيكو: «الوحدة الدلالية نص مضمر والنص توسيع لتلك الوحدة الدلالية».(1)

ولعل السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام هو: هل يوجد تناص بين العنوان وبين الجسم الأدبي الذي يتصدره هذا العنوان؟ وهل يقرأ العنوان باقي النص، ويعرّفه، وهل «لإقامة علاقة بين النص ونفسه، أي بين العمل الأدبي باعتباره نصاً جديداً وبين صورته لدى القارئ باعتباره نصاً أدبياً رسمياً ومعتمداً»(2)، هل يجب التعويل على ماهية العنوان وتبئير مفرداته لتعطي المعنى المبثوث داخل النص؟ حيث أن العنوان بوضعيته الأولية في صدارة النص هو الذي يمنح النص الأدبي هويته الرسمية، في حالة تطابق معناه ورؤيته الخاصة مع ما ورد داخل النص الروائي من أحداث ورؤى، وهو الذي يثير في المتلقى حفيظة الذائقة المرجوة من قراءته وتلقيه، ويثير الفضول الدائر حوله. وهو كما عرّفه «لو إتش هوك» بأنه «مجموعة من العلاقات اللسانية قد ترد طالع النص لتعينه وتعلن عن فحواه وترغب القراء فيه»(3).

والعلاقة الافتراضية بين ما هو مدوّن على غلاف النص وبين الحكاية المدرجة داخله هي علاقة جدلية، تتحلق في كثير من الأحيان حول طبيعة النص السردي في مركزيته الموضوعية وما يدور داخلها من وقائع وأحداث وما يحتويه العنوان من معان مكثفة ومستوحاة مما يدور داخل النسيج السردي الحكائي، كما أن هناك شبه تواصل جمالي بين العنوان وبين دلالات النص خاصة إذا كانت هذه الدلالات تمتح من رؤية الكاتب ونسق تفكيره ومتخيله الخاص في التعبير عن واقع خاص وبأحداث محددة، والعالم الروائي لأيّ من كتّاب الرواية هو العالم الذي يمنح عنوان النص في بعض الأحيان بعض من مشروعيته في التواجد والحضور.

وعالم نجيب محفوظ من العوالم الروائية السحرية التي خلدت نفسها بنفسها من خلال النسق الفني المتفرد الذي انتهجه نجيب محفوظ في إبداعه الروائي، والتطور المتلاحق في بنية وصيغة الفن الروائي في عالمه، والعنونة عنده جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية الداخلية للنص، فهو يختار عناوين رواياته بعناية شديدة، ويطلقها على نصوصه برهافة وشفافية تكاد تصل حد الاحتدام، ولعل هذا الاهتمام الكبير

كاتب مصري.

الذي أولاه نجيب محفوظ لعناوين رواياته قد منحها، في المقام الأول، هذا الحضور وهذه المكانة في ساحة الرواية العربية، بل والعالمية أيضاً، وهو يعتبر العنوان علامة وإشارة مهمة لهذا العالم الذي شيده وأحاطه بسياج من الرؤى، وجماليات التعبير، وسلاسة التفكير، وقوة المنطق، وجودة الحبكة، وغير ذلك من التعبيرات التي أصبحت علامة على هذا العالم الروائي الثري الخصب، حتى صارت كل أعماله الروائية وعلاماتها المميزة المتمثلة عناوينها والشخوص والأحداث والأماكن، لها حضورها الخاص وتوهجها النصي في ساحة التلقي والنقد كشخصية «سي السيد» التي أصبحت إشارة لسطوة الرجل في المجتمع العربي، والعوامة، والزقاق، والحارة وغيرها من العلامات المميزة لهذه المسيرة الروائية التي خرجت الرواية العربية بفضلها من المحلية إلى آفاق العالمية.

تمثل بلاغة العنوان عند نجيب محفوظ حالة من حالات الإبداع الخاص في هذا الجانب من مرسلات اللغة، فهو يمثل في عتبة نصوص نجيب محفوظ جانباً مهماً يعرفه المتلقي، وأيضاً غير المتلقي في هذا الحقل الإبداعي، ربما من كثرة تردده على ألسنة العامة، وربما من رؤيته على شاشة السينما، وفي هذا المجال نجد أن بعض العناوين عند نجيب محفوظ تمثل مستويين من مستويات المفارقات مثل «بداية ونهاية»، «السمان والخريف»، «اللص والكلاب»، و«حديث الصباح والمساء»، كما أن بعضها أيضاً يمتح من مفردة واحدة يترك لها وحدها مسئولية تحديد الرؤية، وفرض المعنى المبثوث داخل جسم النص ونسيجه ومفرداته، مثل «السكرية»، «السراب»، «الشحاذ»، «الحرافيش»، «الطريق»، «ميرامار»، و«المرايا»، وبعضها يجيء حاملاً معه جينات تشكله من خلال بؤرة الحدث، وطبيعة الشخصية المتحركة داخل هذه النصوص، ومركزية الرؤية التي ارتآها الكاتب لحدود النص، مثل روايات «القاهرة الجديدة»، «قصر الشوق»، «حضرة المحترم»، «قلب الليل»، «عصر الحب»، «التنظيم السرى»، «باقي من الزمن ساعة»، «يوم قتل الزعيم»، «أفراح القبة»، «العائش في الحقيقة»، «حكايات حارتنا»، و«حب تحت المطر». كما تأتي بعض العناوين وكأنها تحمل في نسيج متونها أبعاداً تراثية تبدو واضحة من مفردات العنوان نفسه مثل «الحرافيش»، «رحلة ابن فطومة»، و«ليالى ألف ليلة»، وتكمن إنتاجية الدلالة في هذه العناوين في طرحها للمعنى المكثف والذي يشبه جبل الثلج العائم، الذي لا يظهر منه سوى جزء صغير بينما باقي الركام يختفي تحت سطح الماء. ولعل بواكير أعمال نجيب محفوظ الروائية، وهي المرحلة الفرعونية، بعناوينها «عبث الأقدار»، «رادوبيس»، و«كفاح طيبة»، مثلت حالة من حالات الإبداع الخاص في هذه المرحلة المبكرة من عمر نجيب محفوظ، حتى إنه قال عندما عرض أولى رواياته الفرعونية على أستاذه سلامه موسى: «إلى أن أعطيته رواية «خوفو» قال لي: هذه رواية في مستوى يمكن أن ينشر، لكن اسم «خوفو» لم يعجبه، رغم أن له ابناً اسمه «خوفو»، واقترح عليّ أن أسميها «عبث الأقدار»، وقدر نشرها لي في كتاب وزعه على المشتركين في المجلة الجديدة»(4).

ولأن نجيب محفوظ كان محتفياً دائماً بالمكان، وكانت الحارة المصرية وملحقاتها في حي الجمالية بمدينة القاهرة هي المكان الأثير لديه، والذي أخذ منه موضوعات رواياته لتفاعله الذاتي ولمعايشته لهذا المكان في سنين عمره المختلفة، لذا فإن المكان بشعبيته وسماته الخاصة كان حاضراً في عناوين بعض هذه الروايات، وكانت نصوص المرحلة الاجتماعية تمتح من عصب هذا المكان وبؤرته شكلاً وموضوعاً، كما في الثلاثية بأجزائها الثلاثة (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية)، كما نجده حاضراً في روايات «زقاق المدق»، «خان الخليلي»، «مقهي الكرنك»، و«مقهي قشتمر»، كذلك استخدمه في عوامة «ثرثرة فوق النيل»، وبنسيون «ميرامار» في الإسكندرية. كل هذه الأماكن جعلها نجيب محفوظ عناوين لبعض أعماله الروائية، وأدار من خلالها رؤيته لواقع الحياة الاجتماعية والسياسية في حياة شخوصها ووقائع الأحداث فيها. والملاحظ في رواية المكان عند نجيب محفوظ أن العتبة الأولية، وهي العنوان،

دائماً ما تلتحم بالوصف المحدد للمكان الواقعة فيه الأحداث، والتحام العنوان بالاستهلال من السمات التي جاءت عليها النصوص التي أخذت عنوان المكان عتبة أولى لها، ففي رواية «زقاق المدق» يبدأ الكاتب استهلاله بتقديم تاريخ الزقاق وأصوله: «تنطق شواهد كثيرة بأن زقاق المدق كان من تحف العهود الغابرة»(5)، وفي رواية «ميرامار» يستهل الكاتب بهذا المونولوج الصغير على لسان عامر وجدي أول شخصيات الرواية المتعددة الأصوات: «الإسكندرية أخيراً.. الإسكندرية قطر الندى، نفثة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع. ثم ما يلبث أن يستأنف وصفه لهذه العمارة التي يقبع فيها البنسيون.. العمارة الضخمة الشاهقة تطالعك كوجه قديم، يستقر في ذاكرتك فأنت تعرفه ولكنه ينظر إلى لا شيء في لا مبالاة فلا يعرفك»(6).

كما كانت الثلاثية بأقسامها الثلاثة وعناوينها المتباينة، الآخذة من عصب المكان في حي الجمالية أسماءها وأحداثها وشخوصها، من روايات الأجيال الممتدة الحدث، كما هو معروف، الزمان في كل قسم منها له مرحلة محدّدة يتحلق حولها، وتدور الأحداث فيها في مراحل زمنية متفاوتة، ومن ثم فالعنوان الذي أخذ تسميته من هذا المكان يرتبط بهذه المرحلة الزمنية الدائرة في صلبها أحداث كل نص من نصوصها الثلاثة، وهي حسبما حدّدها الكاتب، وأبان أحداثها ووقائعها وشخوصها:

«بين القصرين» (أكتوبر 1917 – أبريل 1919)، «قصر الشوق» (يوليو 1924 – أغسطس 1927)، «السكرية» (يناير 1935 – صيف 1944).

والعنوان الرئيسي للثلاثية يكاد يكون «بين القصرين» حيث تبدأ منه نقطة الانطلاق الحقيقية للنص بأكمله، أما «قصر الشوق»، و«السكرية» فهما استكمال للعنوان الرئيسي، ولعل مفتتحي قصر الشوق والسكرية وبدايتهما الاستهلالية يعبّران عن تواتر للأحداث واستكمالاً لها في مراحل زمنية مختلفة، يظهر ذلك من قراءة بداياتهما، باعتبار أن هناك ماض لغوى لهما متواجد في الجزء الأول، فنص «بين القصرين» بمفتتحه الخاص هو الذي حدّد من خلال الأماكن الثلاثة الرؤية العامة التي وضعها الكاتب ليحرك من خلالهما بقية الأحداث، ولعل ديمومة الحدث الحاصلة في كل قسم من أقسام الثلاثية في هذه الفترات الزمنية الثلاث كما حددتها الدكتورة سيزا قاسم في كتابها «بناء الرواية.. دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ» يعطينا ملمحاً موضوعياً للعنوان الذي أطلقه نجيب محفوظ على كل قسم من أقسام الثلاثية، فهذه الأماكن الثلاثة «بين القصرين»، «قصر الشوق»، و«السكرية»، علاوة على أنها أسماء أماكن محددة في حي الجمالية، إلا أنها في الوقت نفسه تعتبر ثلاثة أزمنة محددة تتعايش وتتفاعل فيها الأحداث وتتمدد على المكان ملامح ما أراد الكاتب أن يقوله: «ويفسر هذا الاستقلال النسبي للوحدات القصصية الثلاث عدم حرص نجيب محفوظ على تحديد فترات الزمن المنقضية بين الفصول. حيث إن كل حادثة فيها زمانها المنفصل الخاص الذي يستقل عن مسار الزمن العام للرواية. وتمثل أقصوصة مستقلة يربط بينها وبين الأقاصيص الأخرى الشخصيات المشتركة والإطار العام للرواية»(7)، وهذا ما جعل الثلاثية من الأعمال التي شيّدت عالم نجيب محفوظ بسحر تسميتها وخلود شخصياتها وروعة بنائها وسمو الرؤى المتحلقة حولها النصوص الثلاثة المشكلة لهذا السفر الروائي الكبير. ولعل «عصب الموضوعية في «الثلاثية» هو تصميم الكاتب على تتبع أصول وجوده ومسالك تطوره، فلا يقف الكاتب عند عرض انحلال إرث الماضى ومجتمع السطوة الأبوية، إنما يذهب في ذلك إلى محاولة تخطي جيله وحدود بيئة انتمائه الأصلي»(8).

وباستقراء نصية العنوان في بعض روايات نجيب محفوظ نجد أن عملية التوازي النصي بين العنوان والعمل الروائي تكمن في تداخل عنصري اللغة من العنوان إلى المتن الروائي،

من خلال أي إشارة أو علامة أو أيقونة سيميائية دالة تحدد معنى العنوان داخل مضمون النص. فالعنوان في رواية «بداية ونهاية» حسب ما هو مدوّن، وحسب ما ارتآه الكاتب حول هذا المفتتح، يحمل مفارقة ثنائية في المعنى، فهو يحمل في مفردتيه ثنائية الموت بنوعيه؛ الطبيعي والانتحار الذاتي، وهو أيضاً يحمل ثنائية الحياة ببدايتها ونهايتها، «وعلاقة العنوان بالنص تحقق مسألتين: الأولى، نمو النص انطلاقاً من بذرة وعاها الكاتب بدقة وهو ما دعوناه بالدينامية. الثانية، دورية الحكاية حيث البداية تعكس النهاية وتؤكدها، الأولى مرآة للثانية، والثانية استمرارية للأولى»(9).

ولعل خان الخليلي، وهو من أحياء القاهرة العريقة، ومن الأماكن المحببة إلى نجيب محفوظ، وارتباطه به، له سحره الذي لم يقاوم أبداً، لذا فقد استخدمه كغطاء ووعاء لإحدى رواياته، وكان قد أطلق على الرواية اسم «خان الخليلي» وهي من الأعمال الاجتماعية التي خلد فيها نجيب محفوظ شخصيات بعينها، كان أولها شخصية أحمد عاكف الذي قال عنه محمد مندور حين تصدى لقراءة هذا النص: «البرجوازي الصغير أحمد أفندي عاكف، الذي لقيه الأستاذ نجيب محفوظ في «خان الخليلي» فالتقط لنا صورته الجسمية والنفسية، بل والاجتماعية أيضاً، وذلك لا لأنه بطل من أبطال تلك الطبقة الوسطى، التي يسمونها في أوربا «البرجوازية الصغيرة»، بعد أن حلت البرجوازية الكبيرة ذات الثراء الواسع، الذي ترده الصناعة والتجارة، محل الارستقراطية القديمة التي كانت تقوم على الدم الأزرق أو إقطاع الأرض»(10) كما نجد أن عنوان رواية «السمان والخريف»، بما يتضمنه النص من أحداث وإشارات سيميائية رامزة، تدل على معنى المعنى الذي وجهه الكاتب ناحية العنوان، فالعنوان: «فيه إشارة رامزة لمحور الأحداث ونتائجها حيال الشخصيات والوقائع والرؤى المتواجدة داخل نسيج النص، فالسمان في رحلته الموسمية يهاجر من الشمال إلى الإسكندرية، ولكنه بعد رحلة شاقة يظن بعدها الوصول إلى شاطئ الأمان، تكون نهاية الرحلة أن يتهاوى ويسقط، «تتلقاه الشباك فيتهاوى صيداً سهلاً» (الرواية) فهي تشبه ماضي عيسى الدباغ وحاضره، إذ بدأ جهاداً طويلاً ظن معه أنه سيعبر من خلاله إلى مستقبل باهر، ولكن الحاضر حمل معه نهاية محزنة لماضيه، إذ تمكن من تصيّد أخطائه فقضى على صفحة جهاده بأكملها»(11)، ولعل السمان الذي تهاوى بعد رحلته الطويلة المجهدة قد صنع هذا الخريف الحاضر والذي رمز إلى أحداث لم تكن متوقعه، ولم يحسب حساباتها في هذا النص، فمع هذا السقوط المدوي لعيسى الدباغ بدأ صعود آخر بالكيفية نفسها لحسن الدباغ؛ ابنه، ومن الطريق نفسها التي سلكها عيسى (السمان) في مسيرته الحياتية الشائكة. كما أريد بهذا العنوان أيضاً أن يدل على الهجرة المادية والمعنوية نفسها التي قام بها البطل بحثاً عن ذلك الدفء الذاتي بعد أن غمر الصقيع كامل حياته بغتة، فضلاً عما يوحي به الخريف من عريّ للأشجار واصفرار لأوراقها وذبول لملامحها، جاءت الصورة في بؤرة هذه العتبة المتميزة، لتؤكد ذلك التداعي الذي حل ببطل الرواية، كما تتهاوى أسراب السما «إلى مصير محتوم عقب رحلة شاقة مليئة بالبطولة الخيالية» على حد تعبير الكاتب نفسه». وفي رواية «الشحاذ» يختار الكاتب هذا العنوان كدلالة على المفردة المعبّرة «عن تسّول الحقيقة، بعد افتقار النفس، والإحساس بالخواء، حيث فرغت من جوهرها الأصيل. إذ بدأ «عمر الحمزاوي شاعراً حالماً، ثم صار ثائراً متطرفاً، ثم انقلب إلى برجوازي راكد» (12). والعنوان في رواية «الشحاذ» هو مفردة تعبر عن زخم العلاقة الناشئة بين الذات وبين مستويات الحكي النابعة من وقائع ما حدث داخل النص، «فعمر الحمزاوي في أصوله وتكوينه ومراحل تطوره وحالته الراهنة بما فيها من قلق وتدهور وفقدان للمعنى وتخبطه وأيضاً مصيره القادم، كما يتصوره الكاتب، في هذا كله يقدم لنا التجسيد الرامز للطبقة البرجوازية في مصر. وهذا الالتصاق يتضح من الخلفية التاريخية الخاصة لعمر والخلفية التاريخية لهذه الطبقة»(13). لذا، جاء العنوان متطابقاً مع مقتضى الحال داخل النص، ومثّل في عتبته الأولى مرحلة مهمة من مراحل

التأصيل في البناء الفني للنص. كما جاء عنوان رواية «اللص والكلاب» بمثابة نقض لرواية «أولاد حارتنا» التي صودرت قبل صدور «اللص والكلاب» مباشرة، ولم يسمح بنشرها في مصر بعد أن نشرت بجريدة الأهرام في بعض أعداد سبتمبر 1959. العنوان مباشر ودال على ما حوته الرواية من أحداث، ومفردتاه تشيران إلى مجازات تطول الشخوص المتحلق حولها النص بأحداثه وتأويلاته المختلفة، وقد وضع الكاتب مفردة اللص في مواجهة مفردة الكلاب كإشارة لهذه المواجهة الصدامية التي حدثت داخل النص بأحداثها المعروفة، اللص هو سعيد مهران البطل المأزوم، الذي سرق لأول مرة كي يمرّض أمه في وقت تنكر له الجميع، وصوّر له صديقه ومعلمه ومثله الأعلى رؤوف صفوان شرعية هذه السرقة، والكلاب هم الخونة الذين تداخلت حياتهم مع حياة سعيد مهران؛ زوجته نبوية، صبيه عليش، بما فيهم رؤوف صفوان نفسه، إن هذه المقابلة التي وضعت سعيد مهران في مواجهة بعض شخصيات النص، وفي موقف العداء لهم، يمليه العنوان من خلال المعنى الصادر عن كل مفردة، فاللص بمعناه المطلق المعروف له دلالة إيحائية عن شخصية لها أبعاد أخلاقية وسمات خاصة، والكلاب هو معنى مجازي حين أضيف إليه مفردة اللص، فأصبحت المواجهة والصدام أمر قائم لا محالة بين اللص والكلاب في هذه الساحة الأخلاقية من النص. وفي رواية «ثرثرة فوق النيل» يواصل نجيب محفوظ استكمال إشكالية أزمة المثقف الفرد تجاه واقعه والواقع العام المحيط بدءاً من «اللص والكلاب» ومراحل النمو والتواصل لهذه الأزمة وتلك الإشكالية عبر روايات «السمان والخريف»، «الشحاذ»، و«ثرثرة فوق النيل»، إلى أن تنتهي بعد ذلك في «ميرامار»، وقد ظهرت هذه الإشكالية من خلال زوايا مختلفة وعروض متباينة في هذه النصوص. ولا شك أن تباين العنوان ودوره في تبئير الرؤية التي أوضحها الكاتب في كل من هذه النصوص قد استمد خطوطه من بؤرة الرؤية ذاتها التي وضعها نجيب محفوظ في عرضه لملامح الشخصيات والأحداث والرؤى في كل نص من هذه النصوص، وعلائقها المتحلقة حول طريقة رسمها وتشكلها، والأزمة الحقيقية التي وجدت نفسها إزاءها، وكانت مفردات العنوان في كل نص تعبّر تماماً عما يريد الكاتب توصيله إلى المتلقي، إلا أنه في سيموطيقا العنوان في رواية «ثرثرة فوق النيل» تذهب الرؤية إلى أبعد من هذه الثرثرة التي دارت في العوامة، حيث انتهت هذه الثرثرة بقدرية الفلاح الذي قتل وذهب ضحية «ثرثرة المثقفين» كإشكالية جديدة طرحها نجيب محفوظ ضمن طرحه لقضايا واقع المثقفين «فهل كان هذا الرجل البسيط يتصور أن يقتل بفعل طائش لأناس لم يرهم ولم يروه، وينقل لنا الكاتب تيار شعور أنيس زكي المجسد لفلسفة القدر وغموضها «فهو يغمض عينيه ولكنه يرى الشيخ الأسود وهو يطير في الهواء. ترى أما زال يتألم؟ ألم يعرف لماذا وكيف قتل؟ أو لماذا وجد؟ أم انتهى إلى الأبد؟..»(14). وقد تحدث عن هذه القدرية العديد من النقاد، إلا أن هناك تساؤلاً يطرح نفسه إزاء هذا الموقف، هل ترميز الواقع في هذه الثرثرة التي كانت تدور فوق النيل، والتي أدت بطبيعة الحال إلى نشوء هذه القدرية التي أودت بحياة أحد الفلاحين وكأنها الأزمة الحقيقة للواقع الذي كان آنئذ، والذي أدى، بطبيعة الحال، إلى قدرية عامة طالت الناس في كل مكان وفي كل مقدراتهم الخاصة والعامة؟

أما في رواية «أولاد حارتنا» فيكمن العنوان في إطار تلك النزعة الفلسفية التي أراد نجيب محفوظ أن يبدع بها جانباً موازياً لمدارك الحياة على إطلاقها في صورتها التي جاءت عليها في هذا السفر الضخم، ومحاولة وضع قضية البشرية وعلاقتها بكينونة الحياة في إطارها الرمزي، مستخدماً في ذلك شخصيات واقعية موحية بالدلالة والتأويل.. وهذا النص الروائي المميز عند نجيب محفوظ قد طاله الجدل والدراسات والبحوث على كافة الأصعدة «ومع أن أكثر الباحثين انصرف لدراسة القسم الأخير الذي انفرد به عرفه، فإن «أولاد حارتنا» كل منسجم بعضه مع البعض الآخر، ويقوم بتركيبها بناءً متماسكاً لا يمكن النظر إلى جانب منه دون الآخر، فحينئذ تختلف الرؤية التي يمكن تكوينها عن هذا العمل المتميّز والذي

هو حلقة من حلقات استعراض تاريخ البشر لطرح رؤية خاصة يتبناها المؤلف وتنال اهتمامه. ومن ثم فإنها تمتد في جذورها تجاه الأعمال السابقة، ونجد صداها في الأعمال التالية»(15)، من هنا جاء الاحتفاء بهذا العنوان اللافت المكّون من مفردتين تؤصل واقعية المشهد من الناحية الموضوعية، بينما الترميز والاستيهام يقبعان داخل جسم النص وإيقاعاته المتواترة حول الرؤية التي أرادها الكاتب. ولعل عنوان النص يمتح من الحارة الشعبية، ولكنه ينسحب في رؤيته إلى الوجود على اطلاقه «فبعض العناوين الأدبية تتكون من كلمة تنطوي على افتقار ذاتي إلى ما يخصصها، إن وصفاً وإن إضافة. مثل هذه العناوين تلعب أعمالها الأدبية عمل الصفة أو المضاف إليه، فيصبح للعنوان – والحال هذه– موقعان سيميوطيقيان: موقع تؤسسه نصيته المستقلة كعنوان، وآخر يؤسسه عمله المعنون به، إذ يخصصه أو يفسره في كل لحظة من لحظاته»(16)، وهذا الرأى يعضده تبني العنوان لمجريات النص الروائي، ومن ثم يحق اعتبار العنوان في النص المميز له عن بقية النصوص المتواجدة بجانبه، ينسحب هذا الرأي على عالم نجيب محفوظ بعناوينه المتباينة والمحققة لمعنى المعنى في زخم هذا العالم الروائي، حيث حقق العنوان في هذا العالم رؤية طالت كل نص على حدة وحددت من خلال ذلك معايير منحت كل نص أبعاده الخاصة، «ولعل الافتتاحية التي يستهل بها محفوظ روايته، حيث نصادف بشخصية غريبة على عالمه الواقعي، شخصية «كاتب» جمع «حكايات الحارة» التي يرويها الرواة وسجلها كتابة، شخصية تشبه أنصاف المثقفين الذين جمعوا الأدب الشفاهي الشعبي على مرّ القرون. إذن الرواية تقدم نفسها بوصفها مجموعة روايات»(17). من هنا أيضاً نجد أن الحارة وما تحويه من حكايات رويت على ألسنة أولادها وساكنيها هي التي أوحت إلى الكاتب بهذا العنوان، الذي ترجم بعد ذلك، حين ترجمت الرواية إلى الإنجليزية، إلى «أولاد الجبلاوي»، نسبة إلى الشخصية الرئيسة في الرواية وهي شخصية الجبلاوي ساكن الحارة.

وفي «ملحمة الحرافيش» يبدو هذا العنوان الغريب متوافقاً مع سحر الموضوع وقدرة القص على إعادة خلق العالم وتشكيله في مخيلة القارئ، وتعتبر الرواية من أهم الأعمال الروائية التي صدرت في عقد السبعينيات من القرن الماضى كرؤية خالصة لإشكالية العدل الاجتماعي، والرواية تستخدم بواطن القص في «ألف ليلة وليلة» حيث تتوالد وتتناسل حكاياتها، وحيث البنية الروائية تمتح من أسطورة الفتوات في عصرهم الذهبي، الجدود والأحفاد، ولا شك أن تشعب الرواية من الناحية الفنية والبنائية قد جعل عنوانها متطابقاً في مفردة واحدة سبقتها مفردة «ملحمة» في محاولة لتصنيف هذا السفر الروائي الرائع الذي بدأه نجيب محفوظ بحكاية عاشور الناجي ضمن الملاحم الشعبية، مستهلاً حكايته بهذه العبارة الموحية ذات الدلالة والتي تمهد لظهور ملامح وظلال الحرافيش إلى النور؛ «في ظلمة الفجر العاشقة، في الممر العابر بين الموت والحياة، على مرأى من النجوم الساهرة، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا»(18)، كان هذا الاستهلال الشعرى في البنية الأولى لنص الحرافيش هو بمثابة ميثاق ضمني لمسيرة البداية الواردة بعد العنوان مباشرة والتي انتهت بحكاية التوت والنبوت، وهي الحكاية العاشرة والأخيرة التي اختتم بها الكاتب ملحمته الرائعة بهذه الومضات المكثفة من القص الشعبي المتواتر في تشكله والمتضمن قضايا وإشكاليات الموت والعدل والحرية من خلال الجدود والأحفاد في أسرة عاشور الناجي المليئة بحرافيش آخر الزمان. كما نجد في رواية «رحلة أبن فطومة»، وهي من الأعمال التي تمثل في مسيرة نجيب محفوظ، حالة خاصة من حالات استلهام تراث الرحلات، خاصة ما نجده عند ابن جبير ورحلة ابن بطوطة، ولعل نجيب محفوظ قد استقى عنوان هذه الرواية من سلفه الطنجي ابن بطوطة، فهناك شبه تناص بين الرحلتين، «رحلة ابن بطوطة»، و«رحلة ابن فطومة»، ولعل الإشارة الدلالية المتواجدة في عنوان نص نجيب محفوظ يحيلنا إلى استرجاع رحلات ابن بطوطة حيث نجد ثمة تشابه بينهما في الشكل التراثي، وفي الرؤية النصية التي عوّل عليها

كل منهما استنباط سرد يستهدف المكان والشخوص، وتلاحمَ الاثنان في سيرة واحدة تمتح من الواقع والطبيعة والوصف سرداً له مذاقه الخاص في التلقى والتأويل. وإذا أخذنا رواية «حضرة المحترم» كمثال لرؤية نجيب محفوظ في عناوين بعض الروايات التي احتفى فيها بعنصر الشخصية وتعددها مثل «حضرة المحترم»، «أفراح القبة»، و«عصر الحب» نجد أن هذه الرواية يثير العنوان فيها نوعاً من التلاقي بين مفردتيه الأثيرتين وبين الشخصية المنوط بها هذا الوصف وهي شخصية «عثمان بيومي»، الشخصية المحورية في الرواية، والذي دخل الوظيفة شاباً فقيراً معدماً يتيماً لا يحمل من الشهادات سوى الثانوية، وعلاقته بشخص المدير تبدو وكأنها علاقة مقدسة، فهو ينظر إليه بخشوع ورهبة واضطراب، كانت هذه نظرته إلى مقام المدير العام المحترم جداً والذي يمثل بالنسبة له المثل الأعلى في الحياة، وتنتهي حياة عثمان بيومي وهو على فراش الموت وقد أصبح مديراً عاماً للمصلحة التي يعمل بها. بين هذين الزمنين، تجرى الأفعال وردودها في كافة الاتجاهات الوظيفية والعاطفية، ويغلب على عنصر الفعل عامل الإرادة والتصميم، هو ينظر إلى الأمور نظرة ذاتية تحكمها المصلحة والمنفعة، ورواية حضرة المحترم هي رواية الشخصية، لذا كان العنوان بسحره الخاص وقيمته المعنوية قد منح عثمان بيومي هذا صفة حضرة المحترم.

من هذا العرض للعنوان في عالم نجيب محفوظ نجد أن طبيعة العنوان في هذه النصوص يكتسب نفسه كوحدة اتصالية مائزة تشكل وجوداً لظاهرة هذا الكاتب المائز في الرواية العربية والعالمية، وبرغم الصلة الرابطة بين العنوان والنص في عالمه الروائي إلا أننا نجد أن سحر الكلمة في عناوين نجيب محفوظ وجماليات هذه العناوين قد صنعت لنفسها أبعاداً خاصة ميزت هذه المسيرة الروائية عن غيرها بهذا التميز الذي طال النص المحفوظي، وهذه الذائقة التي تغيرت عند المتلقى في كل أنحاء الوطن العربي حين قرأ هذه الروايات وعرف نصوصها من خلال العنوان أولاً ثم من خلال المتن في المرحلة الأخيرة للقراءة.

الهوامش:

1- U. Eco. Lector in fibula. Grasset 1985 p.32

2- العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 137.

3- براعة الاستهلال في صناعة العنوان، الموقف الأدبى، دمشق، ع 313، مايو 1997.

4- «نجيب محفوظ والرواية التاريخية: د. صلاح فضل»، الرواية والتاريخ، مجموعة باحثين، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والتراث، قطر، 2006، ص 189.

5- زقاق المدق (رواية) ، مكتبة مصر، د. ت، ص 5.

6- ميرامار (رواية)، مكتبة مصر، د.ت، ص 7.

7- بناء الرواية.. دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 68،

8- قصة الأجيال بين توماس مان ونجيب محفوظ، د. ناجي نجيب، نجيب محفوظ نوبل 1988، كتاب تذكاري، وزارة الثقافة، القاهرة، 1988، ص 173.

9- بداية ونهاية.. قراءة وتحليل، سعيد الحنصالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1995، ص 19.

10- «البرجوازي الصغير»، محمد مندور، عبقرية المجهود.. مندور ناقداً للقصة والرواية، يوسف القعيد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص 377.

11- الرمزية في أدب نجيب محفوظ، فاطمة الزهراء محمد سعيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص 179.

12- الرمزية في أدب نجيب محفوظ ص 204، والفقرة بين القوسين نقلاً عن قراءة الرواية للدكتور محمود الربيعي، ص77.

13- الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، د. سليمان الشطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004، ص 252.

14- ثرثرة فوق النيل (رواية)، مكتبة مصر، القاهرة، د . ت، ص 162.

15- الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، مصدر سابق، ص 186.

16- العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 125.

17- الكاتب السلطة والتاريخ.. قراءة في أولاد حارتنا، د. ريشار جاكمون، أخبار الأدب، القاهرة، ع 511، 27 أبريل 2003.

18- ملحمة الحرافيش (رواية)، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص 7.

التناص في الفن الإسلامي
جدل العمارة والخط

أ. د. إدهام محمد حنش

1. **مقدمة:**

يمكن القول، من منظور نقدي عام على الأقل، إنّ تجنيس الإبداع هو إشكالية معرفية يصعب حلها بشكل حدي أو تعريفي قاطع، ولذلك فهي ما تزال قائمة وستظل متواصلة، طالما كان هناك حيوية إنسانية للإبداع؛ مفطورة على الوعي؛ ومتطلعة إلى توكيد ذاتها على نحو ما في الوجود.

وكانت حدود المعرفة الإنسانية بين العلوم والآداب والفنون والصنائع أبعد ما تكون عن الوضوح والتميز والتعريف المطلق، وبالتالي، التجنيس الخالص، ذلك لأن الأعمال الإبداعية الإنسانية، العلمية أو الأدبية أو الفنية أو الصنائعية أو غيرها من الأوصاف المعرفية القائمة على سبيل التصنيف المنهجي الإجرائي، هي في حقيقتها المعرفية واحدة في أصولها وفي مقاصدها، وربما لذلك هي واحدة؛ أو على الأقل، متداخلة في طبيعتها الموضوعية. وقد حاولت المعرفة النقدية حل إشكالية تجنيس الأعمال الإبداعية المتداخلة في طبيعتها المعرفية بما تسميه (التناص)، على أساس أنّ:

– كل عمل إبداعي؛ مهما كانت طبيعته المعرفية من العلم أو الأدب أو الفن أو غير ذلك؛ ومهما كان جنسه أو نوعه من النثر أو الشعر أو الرسم أو العمارة وغيرها؛ ومهما كان شكله، هو نص إبداعي.

– هذه النصوص الإبداعية المتباينة في طبيعتها أو نوعها أو شكلها قد تتداخل عضوياً ووظيفياً لتشكيل نص إبداعي قابل لتفكيك بنيته النصية الكلية؛ ولتحليله إلى عناصره المعرفية الأولية.

إنّ هذا النقد عاين ظاهرة التناص في الأدب أكثر من المجالات المعرفية الأخرى؛ إلى مستوى من الدراسة والتحليل يكاد يقضي بالنهاية على الأجناس الأدبية من مقالة أو قصة أو قصيدة أو غيرها؛ ليكون هناك: النص؛ بالمطلق، جنساً معرفياً كلياً للإبداع الأدبي، رغم أن المعرفة الأدبية النقدية والجمالية تكاد تضع الشعر بالذات في قمة هرم الإبداع الأدبي.

ولا شك أنّ هذا التناص هو مثال حي للتمايز القائم بين الأعمال الإبداعية الإنسانية من حيث انتمائها المنهجي إلى واحد من الفنون الداخلة في شبكة التصنيف المعرفي التي تنطلق عند علماء الجمال وفلاسفة الفن؛ وبخاصة هيجل (جورج فلهلم فردريش، ت 1831م)، من العمارة بوصفها

كاتب وأكاديمي عراقي.

أول الفنون الإنسانية والأم الولود لها بعامة وللفنون الأساسية منها كالنحت والرسم والموسيقى والشعر بخاصة، ومن أن هذه الفنون جميعاً تختلف في إمكانياتها المعرفية للتعبير عن مراحل الفن الإنساني، فيرى هيجل «أن فن العمارة يعبر المرحلة الرمزية أكثر من غيره من الفنون»(1).

يمكن اعتبار ظاهرة التناص الفني ظاهرة أولى وسابقة على التناص الأدبي في تأريخ الإبداع الإنساني، سواء كان مظهر هذا التناص تعالقياً بين الفنون المتجانسة في التصنيف المعرفي كالعمارة والنحت والرسم في الفن الغربي، أو كالعمارة والخط في الفن الإسلامي، أو تثاقفياً (2) كما هو الحال بين العمارة الغربية، المسيحية تحديداً، والخط العربي الإسلامي.

ولعل من المفيد أن نشير هنا إلى أن الفكر الجمالي الغربي لم يُعِر علاقة الخط بالعمارة أو علاقة العمارة بالخط أيّ عناية؛ لعدم وجود مثل هذه العلاقة في العمل الفني الغربي في الأساس. ومن الطريف أنّ ملوك الروم البيزنطيين كانوا قد استحسنوا صور الخط العربي المرسلة اليهم ضمن مراسلات وهدايا بعض الخلفاء العباسيين إليهم، وأحسنوا «تقديره، فجعلوه معلقاً على باب بيعتهم في يوم العيد»(3). ولعل مثل هذا التعاطي الفني الغربي القليل والنادر للتناص العماري- الخطي جاء بتأثير واضح وقطعي من الفن الإسلامي في القرون الوسطى من خلال صور الخط العربي المنقوشة على أبواب بعض الكنائس والكاتدرائيات في أوروبا(4).

2. العمارة والخط في الفن الإسلامي:

كان فنّا العمارة والخط أكثر أنواع الفن الإسلامي تناصاً إبداعياً؛ ويمكن، في هذه العجالة، استحضار تلك العلاقة النصية القائمة بين هذين الفنين في أغلب العمائر الإسلامية؛ الدينية البحتة وغير الدينية.

ولكن ما نود أن نعالجه من هذه العلاقة في هذه المقاربة يتجاوز الرؤية النقدية في النظر إلى كل من العمارة والخط على أنهما نصان إبداعيان فنيان، يتعالقان جمالياً ووظيفياً من خلال ظاهرة التناص الإبداعية لإنتاج نص إبداعي مزودج الشكل والوظيفة، يتجاوز ذلك إلى البحث في الوحدة المعرفية: الجمالية والفنية والدلالية، الجامعة لكل من فن العمارة وفن الخط في نسق فني واحد؛ وخطاب جمالي شامل، بحيث يمكن القول؛ تالياً: إن هذه الوحدة تؤسس لما يمكن أن نسميه: (العمارة الخطية)، لنخلص نهايةً إلى القول: إن العمارة الخطية هي الوحدة المعرفية المتجانسة في الفن الإسلامي؛ إذ إن هذا النمط من العمارة الإسلامية هو ظاهرة بارزة في الفن الإسلامي.

3. العمارة الخطية:

تكاد العمارة الخطية تكون واحدة من أهم ظواهر الفن الإسلامي البنيوية والجمالية الدالة على وحدة هذا الفن العضوية؛ إذ نلاحظ على نحو واضح وواسع وعميق: تعاشق(5) الخط العربي في العمارة الإسلامية وتمظهر هذه العمارة بالوجه الجمالي والوظيفي لهذا الخط، بما يبدي كون هذه العلاقة التواشجية بينهما قد فاقت أيّ علاقة قائمة أو محتملة بين أيّ فن معماري وفن آخر في أيّ حضارة أخرى غير إسلامية، وحتى في تلك الحضارات الدينية التي تأخذ العمارة فيها مكانة رمزية، ذلك لأن الفرق بينها وبين الحضارة الإسلامية في هذا السياق يعود إلى أنّ (العمارة الرمزية) في أغلب الحضارات الأخرى تستند إلى:

أولاً- الشكل الفني الذي تعكسه فخامة البناء وتعقيداته الهندسية.

ثانياً- الوظيفة الدلالية الدينية التي تعكسها الأيقونات الدينية المنحوتة أو المرسومة في أو على جدران هذه العمارة بأسلوب إضافي، لا تعشيقي، قابل للانفصال والانعزال أكثر

من الاندماج في البنية المعمارية وصورتها الفنية، فلا تكون هذه الأيقونة؛ جزءاً تكوينياً أساسياً من هندسة هذه العمارة وبنائها؛ وبالتالي: جزءاً مماثلاً من خطابها المعرفي الرمزي؛ كما هو الحال في العمارة الخطية الإسلامية.

في هذا السياق؛ يقول تيتوس بيركهارت: «إن للوحدة جانباً فيه تشاركٌ من عدة عناصر بقدر ما هي تركيبة تضم الكثرة ومبدأ التمييز، ففي ذلك الجانب تفترض الصورة المقدسة الوحدة، وتعبر عنها تعبيراً خاصاً. ولكن الوحدة تعتبر أيضاً مصدر التمييز؛ إذ عن طريق الوحدة الجوهرية يتميز كل مخلوق تميزاً أساسياً عن المخلوقات الأخرى بطريقة غير متكررة لا تحدث خلطاً. وهذا الجانب من الوحدة يعكس بطريقة مباشرة: تنزيه الوحدة الإلهية المتعالية، وأحديتها، وصمديتها. ووفقاً لشهادة الإسلام: (لا إله إلا الله)، ومن خلال تمييز مستويات الوجود؛ يتجمع كل شيء تحت قبّة الوحدة الإلهية المتعالية». وفي هذا السياق أيضاً؛ يشرح بيركهارت فكرة الوحدة الجوهرية لتشارك العناصر المتعددة في الفن الإسلامي بمثال العمارة الإسلامية ومقارنتها بعمارة عصر النهضة الغربية/ المسيحية بخاصة؛ منطلقاً من أن الحكمة هي أن تضع كل شيء في مكانه الصحيح، وهي هنا القانون العقلي المقبول لتوكيد غاية فن العمارة ووظيفتها المعرفية- الرمزية في إبراز التوازن الساكن لعناصر البنيان؛ بما يجلي حالة الكمال في الأجسام الساكنة المتمثلة في الشكل الهندسي المنتظم للبلورات، فيذهب من هنا أيضاً إلى أن عمارة عصر النهضة تعزز عناصر الضخامة، والثقل، وخطوطاً من التوتر، في محاولة لمنح العناصر الإنشائية الجامدة نوعاً من الوعي الحيوي، بينما تميل العمارة الإسلامية إلى تخفيف الثقل، وإزالة التوتر من المادة الخام لعناصر البناء الجامدة والثقيلة؛ بشفافية الفن الجميل التي تعزز في البنية المعمارية الهدوء والسكينة؛ وترسخ اليقين والمعرفة والرمزية في صورتها الفنية من خلال الزخارف الكتابية والهندسية والنباتية والمقرنصات، وغير ذلك من أشكال وعناصر الحيوية والنور والدلالة في العمارة الإسلامية(6).

ولا شك أنّ فن الخط العربي هو أهم وأبرز هذه الأشكال والعناصر والفنون الزخرفية الداخلة بعمق في العمارة الإسلامية بعامة؛ وأكثرها تأثيراً وفاعلية في تمييز (العمارة الخطية) منها بخاصة.

4. الوحدة المعرفية المتجانسة:

تستند العمارة الخطية إلى (القيمة المعرفية الجمالية) للفن الإسلامي أكثر من استنادها إلى كل من الشكل أو الوظيفة أو كليهما معاً؛ إذ إن العمق المعرفي للعلاقة البينية لهما في الفن الإسلامي تتصل اتصالاً طبيعياً محكماً بالسر الخفي أو الروح الناظمة للنسيج المعرفي الإسلامي كله؛ ومنه النسيج الجمالي الذي يتمثل في فنون الحضارة الإسلامية من العمارة والخط وغيرهما.

إنّ القيمة المعرفية الجمالية للفن الإسلامي تستند إلى فن الخط العربي بوصفه يحتل مركز القلب من هذا الفن بعامة، من حيث أصالة الشكل الفني، ومن حيث خصوصية الوظيفة، لأنه يمثل البعد الرمزي الأوضح دلالة ومباشرة فيه، مما يمكن أن يجعله، إن صح الوصف، بمثابة الخطاب الأيقوني الإسلامي الذي « يؤدي دوراً مشابهاً للأيقونات في الفن المسيحي، لأنه يمثل الشكل المرئي للكلمة الإلهية.. وهو لذلك فن مقدس لا يضاهى»(7) في قيمته المعرفية وفي خطابه الديني.

أما العمارة الإسلامية فيمكن أن نستبين القيمة المعرفية الجمالية للفن الإسلامي فيها من خلال الرؤية المعمارية الإسلامية القائمة على مفهوم (المكان الحق المناسب كلياً للمكين: شرف المكان بالمكين)؛ بغض النظر عن طبيعة هذا المكان وشكله ومادته وبنيانه الكلي.. إذ يمكن أن يكون فن الخط بقيمته المعرفية إياها ما نسميه: (المكين القيمي) في العمارة الإسلامية بعامة، وهذا المكين هو بلا شك الصانع الحقيقي للعمارة الخطية بخاصة.

5. نظرية القيمة في العمارة الإسلامية:

يعني هذا المفهوم الإسلامي للعمارة أنّ العلاقة بين المكان والمكين هي الشرط الأول لقيامها، أي أن القيمة هي المعيار الحاكم لمعمارية البناء الإسلامية، وليس الشكل أو الوظيفة، إذ إن كل ما سوى القيمة المعرفية الرمزية لعمارة المكان، مسجداً كان أو منزلاً أو غير ذلك، من الشروط والخصائص المعمارية الأخرى؛ كالشكل والوظيفة والعضوية والمادة والاقتصاد وغيرها، تأتي متحصلة على أفضل وجه إنساني في ظل الشرط القيمي للعمارة الإسلامية.

إن القيمة هي التي تعطي العمارة الإسلامية طبيعتها المعرفية/الرمزية؛ إذ لا تكون هذه العمارة بموجب القيمة مجرد مكان مادي مصنوع شكلاً ووظيفةً لاستخدامات الإنسان فحسب، بل تكون في الوقت عينه: المكان الدلالي المعبر عن مكانة أو منزلة المكين المعرفية/العبادية؛ فيتراجع الشكل عن صدارة خصوصية المكان؛ وتنسحب الوظيفة عن تعيين صورة البنيان. ولم تخرج المنهجية المعمارية الإسلامية، في منجزها البنياني، عن هذه الرؤية المعرفية، فجاء (فقه البنيان) في تمصير الحواضر وعمران المدن الإسلامية على وجوب تحقيق شروط (المكين) القيمية الأساسية: الحق والخير والجمال في الرحاب أو النسيج المعماري للمكان، قبل مراعاة شروط المكان المادية، الطبيعية والصناعية.

وربما لذلك، كانت وحدة هذا الشرط الحيوي أساس التنوع ومصدره في العمارة الإسلامية، إذ كانت هذه الوحدة القيمية والتنوع المكاني للعمارة الإسلامية تقبل، بل تستوعب، كل ما من شأنه التوافق مع هذا المفهوم الإسلامي للعمارة، وتأكيده على نحو معرفي وفني مبدع نابع أو متصل بالمفهوم الإسلامي العام لعمارة الحياة في الأرض: (هو الذي أنشأكم من الأرض، واستعمركم فيها)(8)، إذ يصعب الفصل بين هذا المفهوم الإسلامي العام للعمارة، وبين المفهوم الخاص في المعرفة المستند إلى البنيان؛ لاسيما وأن المفهوم البنياني يحرص على وجود العنصر الزخرفي(9) الرمزي في العمارة الإسلامية تعبيراً عن الشكر الدائم المتواصل لله تعالى على نعمة الحياة وعمارتها الدينية والدنيوية في سياق احتفاء الإنسان المؤمن بالتكريم الإلهي له بالصورة الأحسن تقويماً(10): (زينة الله التي أخرج لعباده والطيبات)(11)، بل يحرص أكثر على وجود الزخرفة الكتابية الخطية؛ تحديداً؛ بوصف الخط رمز المعرفة الحاضر؛ فكرة وعياناً؛ عند الخلق الأول مع القلم: أول المخلوقات؛ وفي اللوح المحفوظ الذي هو الكنز الإلهي للمعرفة الكلية الأزلية(12) التي تتنزل بالوحي والإلهام على الإنسان الخليفة الكامل ليكون القارئ(13) المطلق، بين المخلوقات جميعاً، لكل ما كتب الله سبحانه وتعالى؛ الكاتب المطلق: (كتب ربكم على نفسه الرحمة)(14)؛ ولربما استوحى بعض الحكماء العارفين من ذلك كله صفة (الخطاط المطلق)، فأطلقها من باب المجاز على الله سبحانه وتعالى.

6. (لا إله إلا الله) القيمة الجمالية الأسمى:

إنّ (لا إله إلا الله؛ محمد رسول الله)؛ الشهادة والإيمان، هي رأس الحكمة وأساس المعرفة. هذا من جهة القيمة والرمز، أما من جهة الكتابة والخط؛ فهي المكتوب والمخطوط الفطري الأول المكتنز لقداسة المحمول الدلالي الذي يعطي بدوره قيمة الحكمة ورمزية المعرفة إلى كل عمل مكتوب أو أثر مخطوط يحمل (لا إله إلا الله محمد رسول الله) أو يتعلق به؛ فيكون الخط بذلك من الفنون الدينية المقدسة، يفوق في قيمته ومكانته العمارة بوصفها فناً غير مقدس، وإن كانت العمارة فيه دينية أحياناً.

ومن هنا، كانت الشهادتان قلب الخط وقالبه الذي يتطلع الفنان المسلم إلى صناعته في كل عمل من أعماله الفنية الجميلة، وبخاصة العمارة الإسلامية؛ إذ كان فن الخط العربي أكثر الفنون الإسلامية زخرفةً للمباني بعامة، وأعمقها تواشجاً مع المساجد بخاصة، حتى كادت هذه العلاقة تكون إشكالية علمية في الفقه المتعلق بأحكام المساجد بخاصة، وأحكام البنيان بعامة.

7. العمارة الخطية.. شواهد التناص:

وإذا ما جئنا هذا الموضوع في سياقه التأريخي، يمكن القول إنّ أول كتابة بالخط العربي على العمارة الإسلامية تعود إلى العقد الثالث للهجرة النبوية الشريفة (القرن السادس الميلادي)، وتحديداً إلى عهد الخليفة الراشد عثمان بن عفان (رضي الله عنه)، حيث كان هناك أول تجديد وتوسعة للمسجد النبوي الشريف باستعمال الآجر والجبص والحجر وخشب الصاج في إنشائه وبناء أروقته، بعد أن كان بناؤه بالطين وجذوع النخل وجريده وأغصان الأشجار(15). إذ دخلت الكتابة والزخرفة، لأول مرة، صلب عملية تجديد المسجد النبوي الشريف وتوسعته الأولى، فقد تضمّنت الكتابة الخطية المسجدية آيات من القرآن الكريم، وضعت في جدار القبلة داخل المصلى.

وبغض النظر عما يمكن أن يكون عليه نوع خط الكتابة المسجدية الأولى هذه؛ وأسلوبها الفني؛ التصميمي والتنفيذي، وهو أسلوب لا يخرج بداهة عن أسلوب الكتابة المصحفية الأولى بالخط الجليل البيّن القويّ للمصحف الإمام(16) ومصاحف الأمصار المكتوبة في عهد عثمان رضي الله عنه، كان هذا الخط الذي سميّ فيما بعد «الخط الكوفي»(17) بسيطاً في شكله العام، غير مزخرف. وربما هو الخط الذي نرى صورته المحتملة أثراً كتابياً مهماً على حجارة السقف الداخلي، المنقوشة بالفسيفساء، لقبة الصخرة التي شهدت أول كتابة بالخط العربي عليها في عهد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان (86هـ/ 705م).

وربما كان استخدام الفسيفساء في الكتابة على العمارة قد سهل قيام الخطاط خالد بن أبي الهياج في إنجاز كتابات دار القبلة، في المسجد النبوي الشريف، من سورة الشمس إلى آخر القرآن الكريم، بألوان الذهب (18) في الإعمار الأموي الأول للمسجد النبوي الشريف في عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك (ت 96هـ/ 715م).

وقد دفعت قدسية كل من المكان العبادي الإسلامي، والمكتوب الخطي بوصفه الحامل الأول للكلمة الإلهية، إلى أن يصبح الخط العربي وكأنه جزء أساس من العمارة الإسلامية، يتجلى في كثير من المساجد التي انتشرت في أرجاء العالم الإسلامي المتباين البيئات الثقافية والاجتماعية والمعمارية التي أسهمت، بشكل واضح، في تنوع الأساليب والأنماط المعمارية للمساجد الإسلامية، دون المساس بالتصميم المسجدي الأصل أو الأساس.

يمكن أن نلحظ تلك الرفقة الفنية الرائعة والجميلة بين الخط والعمارة في أغلب مساجد العالم الإسلامي، حتى في البيئات الثقافية غير الإسلامية في الأصل وفي العموم؛ أو البيئات التي صار الإسلام يشكل جزءاً من ثقافتها؛ كما هو الحال، على سبيل المثال، في الهند والصين؛ إذ يمكن القول هنا إنّ الإسلام، أينما حلّ، استوعب معطيات البيئة الثقافية، وتبنى منها ما هو أصيل من أنماط معمارية للشعوب الداخلة فيه، محدثاً تحوّل جمالي في هذه الأنماط المختلفة في مساراتها الهندسية، وفي قيمتها المعرفية الموضوعية؛ فمثلاً «في الهند، يبرز بالشكل الأكبر التباين بين العمارة المحلية والمبادئ الفنية العليا للفاتحين المسلمين. فالعمارة الهندية بسيطة ومعقدة في آن، أحادية العنصر وغنية، كجبل مقدس ذي كهوف غامضة؛ بينما تميل العمارة الإسلامية إلى الوضوح والاتزان. وحيثما يقتبس الفن الإسلامي عناصر ثانوية من العمارة الهندية فهو يخضع قوتها الذاتية إلى وحدة ورشاقة الكل. وتُعدّ بعض الأبنية الإسلامية في الأراضي الهندية، كـ«قطب منار» و«تاج محل» من أكثر الأعمال إتقاناً في الوجود؛ إذ لم يبزها أيّ فن معماري.

ويبرز انتماء العمارة الإسلامية الأكبر لعبقريتها الفذة في المغرب العربي غرب العالم الإسلامي، ففي الجزائر والمغرب والأندلس، تدرك العمارة الإسلامية حالة الكمال

المتبلور التي تحوّل الفضاء الداخلي لمسجد ما، أو قصر، إلى واحة من النضارة، وإلى عالم يمتلئ جمالاً يكاد يكون غير دنيوي»(19) وربما آخروي موصول بحال الجنة القرآنية المتواري والمستتر عن العيان المباشر، ولكنه حاضر بفضل المسحة الدينية والمعرفية القدسية التي تضفيها الفنون الإسلامية الأخرى؛ فالكتابات النقشية في الأفاريز المسجدية التي تتوج الجدران الداخلية لقاعة الصلاة أو تلك التي تحيط بالمحراب تذكّر من خلال إيقاعها الموضوعي وشكلها القداسي ومعناها التعبدي بالإنسياب المهيب للغة القرآن الكريم ونصه المقدس الذي صار جزءاً من النص المعماري لأهم المساجد الإسلامية الحاضنة لفن الخط العربي، الذي لم يقف دخوله في العمارة الإسلامية عند الواجهات الخارجية والداخلية للمباني المسجدية وغير المسجدية فحسب، بل دخل في كل مفاصل هذه المباني ومتعلقاتها العمارية الوظيفية، فتجده داخلاً في تشكيل البوابات والقباب والمنائر والمحاريب وغير ذلك. وكثيرة هي الأمثلة على ذلك، منها: بوابة مدرسة قونية (655هـ/ 1258م) التي يصنع فن الخط كل بنائها المعماري هندسة وتصميماً وجمالاً ووظيفة؛ إذ تتألف من كتلة معمارية خطية واحدة، ومنها قبة مسجد الشاه في أصفهان (1021هـ/ 1613م) الغنية بالكتابة الخطية الكوفية وغير الكوفية المتنوعة التي تلف أسطوانتها الضخمة بشكل عضوي يعطيها الحيوية والرشاقة والإبهار. كذلك، المحراب الجصي المحفور بكتابات كوفية متنوعة تحيط به، وتبنيه هندسياً بشكل باذخ الجمال والفضل، فعرف بالمحراب الفاضل في مسجد ابن طولون بالقاهرة (486هـ/ 1094م).

كذلك، دخل فن الخط العربي بقوة في صناعة العناصر المعمارية الوظيفية المتعلقة بالعمارة الإسلامية بعامة، والمساجد منها بخاصة، كما في الصناعة المعمارية للمنابر والمقصورات وغيرها. ولعل من أشهر الأمثلة التي يمكن أن نستحضرها هنا: منبر المسجد الأقصى المبارك الذي بناه نور الدين زنكي ونصبه صلاح الدين الأيوبي فيه عند تحرير القدس الشريف من الاحتلال الصليبي عام (582هـ/ 1187م)؛ إذ وصفه الرحالة والمؤرخون بأنه آية فريدة في الصنعة القائمة على حفر الخشب الصلب وتعشيقه وتطعيمه بالعاج؛ وفي الجمال الذي تشكله المنظومة التصميمية لكل من الخط والزخرفة الهندسية والنباتية. وهنالك، أيضاً، المقصورة الخشبية للمعز بن باديس الصنهاجي (ت 454هـ/ 1026م) في جامع القيروان، وهي مقصورة نادرة لا تقل غرابة في الصنعة وفرادة في الجمال الزخرفي الذي يبرزه الخط الكوفي الداخل في بنائها المحيطي عن منبرها الخشبي الكبير الذي يذكر بمنبر المسجد الأقصى.

ولعل ذلك كله وغيره من الكتابات الخطية المعمارية التي ظلت خالدة الى يومنا وربما في المستقبل المنظور على الأقل؛ كما هو الحال، على سبيل المثال، في الكتابة الفنية الجميلة، والكبيرة العملاقة للخطاط أحمد قرة حصاري (ت 963هـ/ 1555م) في جامع بايزيد الضخم في إستانبول.

إنّ اعتقاد المسلمين بسمو مكانة هذا الفن المعرفية وقدسيته الدينية؛ كان الدافع الأقوى لأولي الأمر والسلطة في التنافس التاريخي على اختيار أجود الخطاطين لكتابة المساجد العظيمة عملاً "خالداً" لهم، كما فعل السلطان العثماني عبد الحميد الأول (ت 1203هـ/ 1789م)، على سبيل المثال، عندما نظم أكبر مسابقة لفن الخط لاختيار أقوى الخطاطين وأقدرهم على خط كتابات المسجد الحرام وكسوة الكعبة المشرفة، وكتابات المسجد الأقصى المبارك في إعمارهما الخطي العثماني الذي جرى عام (1270هـ/ 1853م)، فتم اختيار اثنين من أساطين الخطاطين؛ وهما: عبد الله الزهدي (ت 1269هـ/ 1879م) الذي خط كتابات الحرم المكي، ومحمد شفيق (ت 1270هـ/ 1880م) الذي خط كتابات المسجد الأقصى.

إن دخول فن الخط في البنية المعمارية وصورتها الفنية على هذا النحو العميق والواسع ربما هو صفة خاصة بالعمارة الإسلامية، لا تملكها العمائر الأخرى، لأن فنون هذه العمائر كانت تتمثل، غالباً، في النحت أو الرسم أو كليهما معاً كما هو الحال في العمارة الدينية المسيحية، بينما تكاد فنون العمارة الإسلامية تتحدد، بشكل كلي تقريباً، في فن الخط وفن الزخرفة اللذين هما أكثر الفنون الإسلامية قبولاً لدى العمارة الإسلامية في بيان طبيعتها المعرفية الرمزية، المستلهمة من روح الإسلام ومنهجه الإيماني بأن كل شيء فيه، مهما تعدد أو تنوع أو تباين أو اختلف، راجع، أولاً وأخيراً، إلى الله الواحد الأحد بوصفه المركز الأوحد للحق والخلق والإبداع والوجود والوعي.

الهوامش:

1- جماليات الفنون وفلسفة تأريخ الفن عند هيجل، دكتور رمضان بسطاويسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992، ص 13.

2-. Acculturation: التثاقف أو المثاقفة: تأثر الثقافات بعضها ببعض نتيجة الاتصال بينها؛ أياً كان هذا الاتصال أو مدته. ينظر: الحضارة- الثقافة- المدنية، نصر محمد عارف، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، 1994، ص 24.

3- أدب الكتاب، الصولي، محمد بهجة الأثري، المكتبة العربية، بغداد، د. ت، ط مصورة: المطبعة السلفية، القاهرة، 1341هـ، ص 36.

4- أثر الخط العربي في الفنون الأوروبية، دكتور حسن الباشا، حلقة بحث الخط العربي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مصر، 1968، ص 112.

5- التعشيق: أسلوب هندسي من أساليب الفن الإسلامي بإمتياز يجعل العمل الفني متماسكاً بإحكام وانسجام.

6- أسس الفن الإسلامي، تيتس بيركهارت، مقالات في الفنون الإسلامية، معهد الفنون الإسلامية التقليدية، الأردن، د. ت، ص 65- 66.

7- المرجع نفسه، ص 79.

8- هـود: 11: 61.

9- بمفهومها العام الدال على كل تزيين؛ مكاني هنا، من توريق وهندسة وخط.

10- قال تعالى: (لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم) التين 95: 4.

11-الأعراف: 7: 32.

12- قال النبي صلى الله عليه وسلم: (أول ما خلق: القلم، ثم خلق اللوح، وقال للقلم: اكتب. قال: وما أكتب؟ قال: اكتب ما هو كائن إلى يوم القيامة، ثم خطّ القلم كل ما جرى به القدر). ينظر: سنن أبي داود حديث رقم 4702، وسنن الترمذي حديث رقم 2308، طبعة المكتز الإسلامي، القاهرة 2000.

13- (اقرأ باسم ربك الذي خلق. خلق الإنسان من علق. اقرأ وربك الأكرم. الذي علم بالقلم. علم الإنسان ما لم يعلم) العلق: 96: 1. 5.

14- الأنعام: 6: 12.

15- إعلام الساجد بأحكام المساجد، الزركشي (محمد بن عبد الله، ت 794 هـ/ 1392 م)، القاهرة 1410 هـ، ص 43..

16- فضائل القرآن، إبن كثير، المنار، بيروت 1348 هـ، 1/ 46.

17- يعتبر الخط الكوفي بأنواعه المختلفة أبرز أنواع الخط العربي استخداماً في التعالق الفني والوظيفي مع العمارة الإسلامية، وقامت بين الإثنين علاقة تأثر وتأثير متبادلة؛ فاعلة وعضوية، أدت ربما إلى حصول « أول كمال خطي في ذلك الخط الأثري »: الكوفي الذي هو أقرب ما يكون من بين أنواع الخط العربي إلى الرسم والتغيير والرمزية المتمثلة في توفير سر مقدس مرئي للخط القرآني، فكان الخط الكوفي يستخدم حتى اليوم في بعض الأغراض الخاصة، وحقق بذلك مكانه اللائق به في مجال النقوش. (ينظر: روائع فن الخط والتذهيب القرآني، الشيخ أبو بكر سراج الدين، دار مكتز الجزيرة للنشر والتوزيع، جدة 2005، ص 39- 41).

وإذا كان ذلك كله يمثل وجهاً واحداً من تلك العلاقة؛ وهو وجه أثر الخط الكوفي في صيرورة العمارة الخطية.. فإن الوجه الآخر من العلاقة يمكن تمثيله في ما أسماه بعض الدارسين لتاريخ الخط العربي: (الكوفي البنائي). ينظر: أطلس الخط والخطوط، حبيب الله فضائلي، ترجمة دكتور محمد التونجي، دار طلاس للدراسات والنشر، ط 2، دمشق 2002، ص 159)، ويقصد به الكوفي المربع الذي يصفه البعض أحياناً بالكوفي المعماري.

18- الفهرست، ابن النديم (محمد بن اسحق، ت 385 هـ / 995 م)، ت: يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996، ص 11.

19- تيتس بيركهارت: المرجع السابق، ص 71.

تجديد النخب
وميثاقية سياسية تتجاوز المَسرَحية الراهنة

د. عبدالله مطلق العساف

تزامنت عملية ميلاد النخبة السياسية في الإطار التاريخي والاجتماعي الخاص بنشوء الدولة الأردنية عام 1921م، وكذا تبلور ملامح الكيانية الوطنية التي ساعدت هذه النخبة في عملية إنتاجها وتحديد مواقعها وأدوارها الوظيفية التي ستلعبها راهناً ومستقبلاً. إلاّ أن الأمر الذي كان يشكل مفارقة تاريخية ووطنية آنذاك هو أن هذه النشأة تجاهلت، أو تجاوزت، الأطر التقليدية المحليّة للنخب السياسية والإدارية الوليدة للتو، والتي كان جزء كبير منها منخرطاً في نشاطات سياسية وثقافية تخصّ الإقليم السوري في ظل الحكم العثماني، ولذلك، فقد اعتمدت على ولائية خاصة تمثلت في مجموعة من النخب العربية الخارجية ذات التكوين البعيد عن واقع وظروف المجتمع المحلّي الأردني، الأمر الذي خلق نوعاً من التوترات والمعارضة التي امتدت على مدار أكثر من عقدين من الزمان بين الدولة وبيروقراطها والنخب المحلية والمثقفة، وذلك قبل أن تبدأ عملية الإدماج التدريجي لهذه النخب وموضعة آلية انخراطها في المؤسسات الإدارية، وإدخالها في إطار البيروقراطية الفنيّة للدولة.

وابتداء من ستينات القرن العشرين حققت النخبة السياسية والبيروقراط الإداري الطامح جزءاً كبيراً من استراتيجية حضورهما ونفوذهما السياسي - الاقتصادي أو بالأحرى المالي، ولكن في وضعية مشوهة ومرتبكة فيما يخصّ طبيعة بنيتها وتشكلاتها، وحقيقة افتقارها إلى الاحترافية السياسية؛ بالمعنى الموضوعي والتقني للكلمة. وظلت بسبب هذا الضعف تتنازعها ذهنيتان تعجزان عن تمكينها من الاعتراف الخاص بالقاعدة الشعبية المواطنية المعتبرة: ذهنية السياسي أو البيروقراطي القادم من تسويات اجتماعية تقليدية تفتقد الأطر المؤسسية والتنظيمية السياسية، فضلاً عن فقرها الثقافي، وذهنية الإداري القافز إلى النخبة السياسية بقوة المصالح والعلاقات والصدفة الغربية.

لم تتمكن النخبة المسيطرة من أن تحوز شروط الحضور الحاسم الذي تطمح إليه إلا مع تسارع سياسة التجنيد السياسي، التي تمّ تبنيها من قبل الدولة والحكومات المتعاقبة، الأمر الذي فتح فرصاً ذهبية كبيرة أمام هذه النخبة لتؤكد

كاتب أردني.

حقيقة حضورها وهويتها الخاصة، وأن تؤسس لشبكة معقدة من العلاقات والتحالفات الداخلية، على قاعدة الولاءات الفردية والمصالح الشخصية الضيّقة، المفتقِدة لأي برنامج سياسي اجتماعي وطني. وكان الواقع أشبه بفئات اجتماعية- سياسية متجاورة تتنافس لأجل تكريس ذاتها، وإعادة إنتاج هويتها الخاصة بها على نحو شبيه بالاستنساخ الدوريّ.

فرض النجاح المتصاعد الذي حققته النخبة عليها انتباهاً جديداً، يحصل للمرة الأولى، نحو عنصر جديد ينضاف إلى عناصر لعبة النفوذ التي انطلقت في صورة تنافس محموم بين فئات النخبة وقواها ذات التركيبة المتباعدة، والمتصارعة أحياناً، وهو العنصر الاقتصادي.

فنشطت بكل قوتها في عملية هندسة استراتيجية نشاط اقتصادي تكون نتيجتها المحسومة تكريس النفوذ السياسي، وتكثيف الرأسمال الرمزي لحضورها الحاسم في الدولة والمجتمع على حد سواء. كان هذا السلوك يحدث دون أي تفكير يذكر بأيّ برامج أو رؤى استراتيجية وطنية عامة، وفي الغالب يبدو محكوماً بأجندة تنافسية تحقق الحضور الشخصي لأفراد النخبة، على أساس من التنافس أو الصراع داخل مجتمع النخبة ذاتها.

أخذت عملية التجنيد السياسي عبر التوزير المتكرر تؤتي ثمارها وأكلها بالنسبة للنخبة الآخذة في الصعود بصورة فردية، وبفعل علاقات تضامنية تحكمها المصالح الضيقة التي تكاد تعلو فوق أي اعتبار آخر، ولكنها، في خطابها الوطني العام، كانت أبعد ما تكون عن منطق الدولة ومصالحها الكلية. وانخرطت بقوة الزبونية السياسية التي أنتجها سياق عام من السياسات المرتبكة وغير الواضحة للدولة في لعبة الحضور، دون أن تشرع في تقديم أيّ برنامج سياسي أو اجتماعي أو اقتصادي وطني واضح ومحدد، وإنما صيغة فضفاضة من أجندة موسمية ومناسباتية، وشبكة من العلاقات العامة، يغلّفها خطاب بوتيرة وطنية عالية؛ ينتمي إلى الديماغوجيا السياسية، أكثر منه إلى الأيدولوجيا الأبعد عن السوية الوطنية الملتصقة بالشأن العام للمجتمع الأردني، ولا يسعى إلى تقديم برامج أو أفكار جوهرية تخص المسائل السياسية والاجتماعية، ولا يرتقي إلى حالة الانخراط الحقيقي في الفاعلية الوطنية لإنتاج الحلول السياسية- الاجتماعية. وبسبب من هذا الفقر الكبير في بنيتها التكوينية، وعدم قدرتها على التخلص من حالة استشراف التطلعات الوطنية الكبرى، فقد تعمّدت فرض نمطية من الهيمنة والاستفراد في الشأن العام من جهة، وتفاقم المشكلات والمعضلات في المجتمع وتعرقل إمكانية حّلها من جهة أخرى، على أساس ذهنية الترحيل نحو المستقبل لهذه المسائل، بالنظر لعجز هذه النخبة عن امتلاك المشروع الوطني الاجتماعي- السياسي الذي يلتقي عليه الجميع، وبسبب من فهمها الضيق لمسألة دورها المنوط بها، وإبقاء تعريفها لنفسها في إطار الميكانزم الخاص «بالزبونية السياسية». لقد وجد هؤلاء أنفسهم بمحض الصدفة «زبائن» مرغوبين، ولم يفهموا أنفسهم رجال سلطة أو إدارة أو رجال دولة ينتمون إلى مشروع وطني- اجتماعي- اقتصادي حقيقي، بل إن كثيراً منهم وضعوا أنفسهم بصفتهم سماسرة أو وسطاء للوكيل الأكبر المسمى الدولة.

فرضت هذه الهندسة السياسية- الاقتصادية نمطين مشوّهين للحياة السياسية الأردنية؛ نمط يعتمد على مفهوم الشراكة، ويقوم على المحاصصة الامتيازية المقتصر على مجتمع النخبة، وليس المحاصصة الديمقراطية الناشئة عن تسويات اجتماعية- سياسية تُؤمّن الشراكة الحقيقية على قاعدة التكافؤ والمساواة، وآخر يفرض آليات تقليدية صلبة ومغلقة لعملية إنتاج السلطة، والتدوير الضيّق لممثليها والفاعلين الاجتماعيين، ولم تكن هذه الهندسة دون أضرار بالغة على الحياة السياسية في الدولة، ولكنها، بالأحرى، فرضت نمطاً جامداً ومعيقاً من العلاقات النفعية- الانتفاعية

على قاعدة إدارة خصوص المنافع العامة، وجمّدت آليات إنتاج القوى السياسية الحيّة والضرورية للدولة؛ بتحطيمها الحراك الديناميكي اللازم، الذي يسمح بإفراز قوى اجتماعية- سياسية مهمة للدولة، تفتح منظورات وخيارات كبيرة، وتدفع برؤى واجتهادات وطنية مبتكرة، من شأنها أن تشكل دفعاً قوياً في مسيرة المجتمع نحو الحداثة السياسية والاجتماعية الصحيحة، وأن تفتح آفاقاً أرحب أمام مسيرة الدولة.

لقد أصبح مجتمع النخبة في مرحلة ما يشكل خطراً مزدوجاً على الدولة والنظام معاً، بالنظر إلى الشراهة السلطوية التي تمتعوا بها، ولم يعودوا فقط مصدر إرباك للنظام والدولة أو عبئاً عليهما، بل مصدر تهديد لهما.

شكّل الإفراط المتنامي في شكل وطبيعة السلوك السياسي للنخبة درجة من درجات الإحباط العام لدى المجتمع والأفراد، جعلتهم يَبدون فاقدين لروح المبادرة الإيجابية والتوجه نحو المشاركة في الشأن العام، وكانت النتيجة القاسية هي الوصول إلى وضعية مجتمع «غير معني» بما يجري حوله، وبما يخصه في شؤون حياته ووطنه، حاضره ومستقبله. وأن تجعل أفراد المجتمع غير معنيين، معناه أنك تصنع مجتمعاً يتسرب إليه اليأس، وتضعف إرادته، ويفتقد روح المبادرة والمبادأة على المستوى الشخصي والمستوى الوطني. وبطبيعة الحال لن تكون هذه الوضعية وليدة اختيار طوعي حرّ من قبل الناس، ولكنها، بالأحرى، تعبير فصيح عن الحالة الإحباطية أو التشاؤمية التي يعيشها الناس نتيجة حالة الانسداد في الخيارات الوطنية التي توفرها الشروط المناسبة للعملية السياسية والاجتماعية الجارية في الدولة، هذه الخيارات التي انعدمت بسبب حالة الانسداد العام السياسي والاجتماعي والاقتصادي، التي تتكفل في إنتاجها الممارسات والأساليب والتحالفات الضيقة التي تقوم بها النخبة.

العودة إلى المجتمع الأهلي، ونحن اليوم نشهد كيانات وتجمعات أبعد ما تكون عن المجتمع المدني والكيانات السياسية والاجتماعية المتقدمة. بعد تسعين عاماً من عمر الدولة تحوّلنا إلى كيانات أهلية تنظر إلى مهول الدولة نظرة المستريب، وتنظر إلى القانون كما لو أنه لا شيء.

وبالتزامن، قدمت الإنشائية المفرطة وغير المنتجة في الحقيقة عملية نكوص التنمية السياسية، والتحولات الديمقراطية، والمفردات الأثيرة كالمجتمع المدني والحياة الحزبية والديناميكا السياسية، التي تشكل الديباجة الرسمية لخطاب النخبة المراوغ بين هذه الحقول من المصطلحات، حالة من الملل وعدم الثقة في هذه الإنشائية اللفظية الطويلة، التي تتجاهل أو تتحاشى الشرط الضروري لأيّ تنمية سياسية حقيقية، وهو شرط (المشاركة) الصحيحة التي تلغي استراتيجية الاستفراد أو التفرد بالشأن العام، الذي يحكم سلوك النخبة، وتحول دون تأبيد وضعية ثابتة أو جامدة من العلاقات التي لا تسمح بإنتاج قوى أخرى وفاعلين جدد، باستثناء مجتمع النخبة المغلق على نفسه، والذي لا يسمح بوجود فاعلية سياسية أو اجتماعية ذات معنى، تؤول مع الوقت بصورة طبيعية إلى إيجاد بيئة شراكة عريضة وواسعة، تعيد رسم معالم الحياة السياسية في الدولة الأردنية على أسس أوضح، ومسؤولية اجتماعية- سياسية شاملة للمجتمع.

ولم تكن ديباجة الشراكة المتكافئة، التي يطلقها الدستور، سوى يافطة الدخول التي تمرر من خلالها النخبة السياسية برامجها الخاصة وخطابها الديماغوجي، فيما هي تنشط في حالة الإخلاص لأجندتها ومنافساتها الضيقة، التي لا تهدف إلا إلى إعادة تدوير ذاتها، ومعها قاعدتها البسيطة، ساعية بكل إخلاص إلى إنتاج نمط ما سمّي بـ«الدولة المتخندقة»، وتضييق فرص المشاركة على الفئات الوطنية المختلفة من الفاعلين المحتملين، دون أن تتمكن، حتى هذه اللحظة، من

تقديم رؤية وطنية استراتيجية، مع العلم أن كثيراً من هذه النخب، ممن أمضوا عقوداً يتصدرون العمل السياسي، ويتسنمون مواقع القرار في السلطة والدولة.

تفترض الديمقراطية في فلسفتها البسيطة تقديم ضماناتها الطبيعية حول مبدأ الشراكة المتكافئة، الواسعة والحرة، كما إنها تسمح بإعادة توليد وتجديد النخب الضرورية للدولة والمجتمع على حد سواء، بيد إن هذه الفلسفة غائبة، أو بالأحرى ممنوعة، لأن أمراض الأنانية السياسية التي تصاب بها هذه النخبة، فضلاً عن «فوبيا» الخوف من الخروج من دائرة السلطة العامة، ومن دائرة الهيمنة والنفوذ التي تلازمها، تمنعها من فضيلة تقديم أيّ تنازلات تخصّ المصلحة الوطنية الاستشرافية عند هذه النخبة. وهي رؤية يجب أن تمتلك حسّ التقدير الوطني العالي لجهة فهمها للمعنى الواسع للدولة وتكوينها ومستقبلها العام.

ليس من الممكن، مع وضعية التكريس لهذه الحالة المنضبطة من التحكمات الفردية الضيقة، والتي لا تسمح إلا بشكل وحيد من نمطية الاستنساخ السياسي، الحديث عن تنمية سياسية ناشطة، أو عن الأحزاب، أو حالة من الحياة الحزبية الحقيقية التي يمكن أن ينتقل إليها المجتمع الأردني في المنظور القريب، وتسمح بكسر الجدار الصلب الذي تقيمه النخبة السياسية، التي يبدو أنه لا همّ لها اليوم سوى الإبقاء على الصيغة التقليدية للحياة السياسية الأردنية، وهي الصيغة الفردية/ الشخصانية التي تضمن لها تجديد حياتها ونفوذها، والأخطر من هذا وذاك قدرتها، بحكم عقليتها وذهنيتها التقليدية، على إعاقة التقدّم والتجديد في مسيرة الدولة ومؤسساتها.

وهكذا، فإنه ليس من قبيل المبالغة التأكيد أنّ إحدى أكبر الإعاقات التي منيت بها فكرة التنمية السياسية في البلد، كانت وما تزال تتمثل في فئة النخبة السياسية المستحكمة خلف طريقة تعمل على إعاقة تطور الدولة الديمقراطية الحديثة. كما أنها تعمل على تفكيك برامج التغير التي ترسم مستقبل الدولة، وعرقلة أسس التطور والتقدم.

ليس غريباً أن تكون هناك قضايا ومشاكل أخذت تتراكم أمام الوعي الاجتماعي الوطني العام في البلد، لعلّ أبرزها تلك المشاكل المتولدة عن تقلص وانسداد آفاق التغيير في الحياة السياسية، بفضل الاختلال الفاضح في توازن المساحات الممنوحة للفئات السياسية لممارسة أدوارها الوظيفية بصورة منصفة وعادلة، وهي فئات شابة وواعدة، وتمتلئ حماساً وطنياً ينتظر فرصة التأطير والانخراط في تجارب ناضجة وصحيحة، مثل هؤلاء النشطاء الجدد، من غير مجتمع النخبة، يعجزون اليوم عن القيام بأدوارهم، ويخرجون من دائرة الفعل، ومصابون بالإحباط بسبب الميكانزمات التقليدية الضيقة التي تفرضها النخبة التي تمتلك عصاباً سياسياً، لا تقدر معه على رؤية المشهد السياسي العام للدولة والمجتمع، لأنها نخبة تلعب لعبة المرايا، بحيث لا ترى سوى نفسها في هذا المشهد المغلق.

إن النخبة التي من الممكن أن تجد نفسها في مواقع كثيرة من العمل الوطني العام، على غرار النخب السياسية في العالم الغربي التي تنتقل من العمل السياسي الرسمي إلى العام-الوطني وتجد نفسها راضية ومطمئنة من ضميرها الوطني، تعكس الصورة الطبيعية للحياة، فهي تجد نفسها في حاجة إلى تبرير استدامة وظيفتها وإثبات صلاحية وجودها الحاسم في كل زمان ومكان، فتعمد إلى تنظيم نوع من «المسرحة السياسية» لنفسها، من أجل نشر وتعميم الوهم القائل إنها هي وحدها التي تُنتج الحقيقة السياسية وتحميها، وإنها هي وحدها التي تصنع الوعي العام والوئام المشترك، والقادرة على الانتقال بالدولة والمجتمع إلى آفاق التقدم والاستقرار.

وباختصار، هي لا تفترض الشراكة، ولكنها بالأحرى تدّعي امتلاك الحق كاملاً في تفسير طبيعة المشروع الوطني، وتحديد فلسفته ومساراته وقواه المشاركة فيه.

الحكمة المجرّبة في هذا الخصوص هي أن المجتمع المتنوّع والمختلف، ولكن المؤتلف في الوقت نفسه، المفتوح بعدالة على الخيارات الحرّة لأفراده في تشكيل مرجعياتهم الوطنية والسياسية، وتقدير أوجه مشاركتهم في قضايا الدولة، هو المجتمع القوي الحي الفاعل الديناميكي، القادر على الإبداع والتطور. وكلما ضاقت الخيارات السياسية أمام الناس كلما عكف الفرد على الانعزال وفقد روح المبادرة والمشاركة، ولكنّ هذه الروح السلبية قد تخفي في داخلها أعظم الشرور، لأنها من زاوية سيكولوجية تتضمن كل أسباب انفجارها وثورتها وغضبها. إن أبلغ الأفكار وأعظمها تأتي من المجتمع المفتوح على حريته وخياراته السياسية والاجتماعية. كما أن أفضل حالات التغيير تأتي من الاستجابات الواعية لمجرى العصر والتاريخ والتطلعات الشعبية.

وإذا ما حاول المرء أن يستكشف كل الرهانات القريبة والبعيدة للعقل النخبوي المهيمن، فإن الاكتشاف القاسي هو أنه عقل ينفصل ويتجاوز ويتقاطع مع عقل الدولة، الذي يكون بطبيعته عقلاً تجاوزياً، وليس عقلاً ثابتاً متكلساً جامداً، وهذا ما أثبتته وقائع السلوك الذي تسلكه هذه النخبة تجاه القضايا الوطنية، وبإمكان وبمقدور المتابع أن يعود إلى التاريخ القريب ليفهم سلوك العقل النخبوي إزاء عقل الدولة. وهذه وضعية محبطة وضارة على مدى المستقبل القريب.

ما يحدث اليوم غير مبرّر ويصعب فهمه، فحالة الزواج الكاثوليكي بين النفوذ السياسي والنفوذ الاقتصادي التي تهيمن على عقل النخبة، هي أشبه ما تكون باستراتيجية الهيمنة الشاملة على كل الفضاءات السياسية والاجتماعية والإعلامية، وعندئذ تكتمل صورة من صور الهندسة الاجتماعية التي لا يمكن الدفاع عن مشروعيتها في هذا العصر. عصر الشراكة وحقوق الإنسان والديمقراطية والحداثة السياسية، كما لا يمكن التكهن بمستوى تفجراتها وعنفها.

لم تمتلك النخبة بوجهيها؛ القديم المتمثل بالحرس الكلاسيكي التقليدي، والجديد المتمثل بالتكنوقراط الليبرالي، فضيلة الانفتاح على المجتمع السياسي من أوسع أبوابه، وقدّمت تعريفاً للسلطة والدولة يضيق إلى أبعد الحدود. فكانت السلطة والقبض على كل مفاصلها هي الأيدولوجيا الصريحة الوحيدة لهذه النخبة. هل نحن إذن أمام حقيقة تتجاوز الإحباط من التغيير والتقدم إلى المستقبل، حقيقة أننا وصلنا إلى حالة الانسداد. إن إحدى الحلول الممكنة، والتي قد تكون جديرة بالاعتبار، هو العمل على تجديد النخب السياسية وخلق ممكنات جديدة للدولة والمجتمع والسياسة.

إن قاعدة الممكنات هذه هي التي تعيد تعريف الدولة أمام الفاعلين في الشأن العام، وتفتح الرهانات الحرة أمام هذه الممكنات، وعلى أساس كسر حلقة «المسرحة السياسية الضيقة»، تجنباً للوصول إلى حالة الانسداد الوطني، وهي حالة تحمل نذر الخطر تجاه الدولة والسلطة والمجتمع معاً.

علينا أن نخرج بصورة نهائية من صورة «الدولة المتخندقة»، أي الدولة التي تكون حصرياً امتياز نخبتها التي تتداول شأنها عقوداً، وتستحكم بها ميثاقية المصاهرة بين المال والسلطة، كما هي صائرة الحال الآن. علينا أن نفك كل روابط هذه الميثاقية، نحو ميثاقية جديدة بين الدولة والأفراد والمجتمع، ميثاقية دستورية وقانونية ديمقراطية، تقوم على العدالة والشراكة الحقيقية والحرية والكرامة وحقوق الإنسان.

المؤتلف والمختلف في كتب دراسات الشعر العربي المعاصر

د. أحمد عودة الله الشقيرات

مقدمة:

إذا ما تصفحنا دواوين الشعر العربي المعاصر، فإننا نجد كثيراً من الاتجاهات الفنية الجديدة، وهي إما فردية أو جماعية. فمن الشعراء من يستقل باتجاهه عن غيره، ولكنه يتجه أيضاً اتجاهاً عاماً يسهم فيه مع طائفة من الشعراء يجمعهم اتجاه واحد، على تفاوت بينهم في ذلك. ويقصد الشعراء من ذلك أن يطوروا شعرهم أو يجدّدوا فيه مضموناً وشكلاً، كما كان من رواد القصيدة الحرة أو ذات التفعيلة الواحدة؛ كالسيّاب ونازك الملائكة، من تأثر بالفن الغربي في الشعر وغيره من الأجناس الأدبية، حيث اتجه الشعراء العرب إلى تصوير واقعهم مبتعدين عن تلك الموضوعات القديمة كالفخر والهجاء والمدح وسواها.

ونحن هنا نحاول إيجاد قواسم مشتركة بين دارسي الشعر العربي المعاصر، وبعض الاختلافات في النظر إلى هذا الشعر.

كيف تناول بعض الدارسين شعرنا المعاصر؟

ولأن الدارسين لهذا الشعر كثر، فلا بد من ذكر بعضهم من البارزين على مستوى الوطن العربي من أمثال: المرحوم إحسان عباس، وشوقي ضيف، وعز الدين إسماعيل.

إحسان عباس و«اتجاهات الشعر العربي المعاصر»:

كما يبدو من خلال مقدمة كتابه هذا، فإن فيه إشكالية عميقة كانت بينه وبين كثير من الدارسين للشعر العربي المعاصر، حيث يرى أن الاتجاهات ليست إلا مؤثرات خارجية -للاتجاهات- قد تفعل في الشعر، ولكنها تظل تمثل مواقف «خطابية» أو في أحسن حالاتها «عقائدية» أو «أيديولوجية»، وأنّ الشعر، بمعناه الأسمى، إذا ركبها لم يعد ثمة فرق بين نماذجه الدنيا ونماذجه العليا، فالنوعان من هذه النماذج قد يدرسان معاً لأن فيهما شواهد على هذا المؤشر أو ذاك، ولا يدرسان لقيمتهما الفنية. وحصيلة أكثر دراسات الشعر في عالمنا العربي تنحو هذا المنحى، فلا تكون أكثر تلك الدراسات إلا تمثيلاً على ظاهرة ما عند عدد قليل أو غفير من الشعراء.

كاتب أردني.

التطوير في الشعر العربي المعاصر:

يورد إحسان عباس في كتابه سالف الذكر قضية التطوير في الشعر العربي المعاصر، خاصة في الشكل، حيث كان ذلك متنازعاً بين السياب ونازك الملائكة، في قصيدة الأول «هل كان حباً؟» وقصيدة الثانية «الكوليرا»، ويرى بعين الناقد المتبصر أنّ هذه المسألة -على هذا النحو- طفيفة القيمة، لأن محاولات كثيرة تمّت قبل ذلك، وكان أكثرها -كما قلت فيما تقدم- استطرافاً أو تجربة عابرة، فيقول: «لعل نازك أول من شمل هذا الكشف بالإيمان العميق والوعي النقدي الدقيق، في مقدمتها لديوان (شظايا ورماد 1994)، ويبدو أن هذه المقدمة هي التي أوجدت للتيار الشعري الجديد مسوغاته الفكرية، وقرنت بين التجربة العملية والسند النظري، ومن اللافت للنظر -يقول- أن نازك الملائكة حين شاءت أن تعلل ضرورة شيء من التحرر من قيود الشكل القديم ربطت ذلك بفكرتي الإيحاء والإبهام اللتين تحدثت عنهما في مطلع هذا الفصل، فاتهمت اللغة العربية بأنها لم تكتسب بعد قوة الإيحاء، ودافعت عن الإبهام لأنه «جزء أساسي من حياة النفس البشرية، لا مفر من مواجهته إن نحن أردنا فنّاً يصف النفس ويلمس حياتها لمساً دقيقاً»، كما يورد الدكتور إحسان عباس-رحمه الله- رأي نازك في مقدمتها لديوان «شظايا ورماد».

نماذج من دراسة إحسان عباس للاتجاهات:

ولغاية دراسة معالم الاتجاهات للشعر العربي المعاصر اختار الدكتور إحسان عباس ثلاث قصائد للرواد الثلاثة الأوائل، وهم: السياب، ونازك الملائكة، والبياتي. أما القصائد فكانت «الخيط المشدود في شجرة السرو» لنازك (1948)، و«في السوق القديم» للسياب (غير مؤرخة ولكنها ربما لم تجاوز عام 1948)، و«سوق القرية»، للبياتي (حوالي 1945). وقد استعان في تحليل القصيدة الثالثة -كما يقول- بقصيدة رابعة للبياتي عنوانها «مسافر بلا حقائب» وكلتاهما من ديوان «أباريق مهشمة». وبالرغم من وصفه دراسة الاتجاهات بالوثائقية، إلا أنه يعود فيقرّ أنّ ما يدرسه من قصائد ذات قيمة فنية قد يكون لها قيمة وثائقية.

يقول د.إحسان عباس في تحليله لقصيدة نازك الملائكة «الخيط المشدود في شجرة السرو»: تبدو القصيدة تصوراً ذاتياً لما سيحدث في المستقبل، فهي حلم أو نبوءة أو أمنية تصوّر العودة ومدّ العواطف المستشرفة للقاء حتى الذروة، ثم الصدمة النفسية ثم التمزق ثم العودة ثانية (عودة المحب أدراجه مضطرباً آيساً)، فهي إذن قصيدة وجدانية ذاتية، ومن خلال هذا التلخيص تبدو عادية في رومنطيقيتها، ولكنها ليست كذلك لاحتوائها على عناصر شعرية رفعتها فوق ذلك المستوى.

ويمثل «البيت» عنصراً هاماً في قصيدة نازك هذه، بل في كثير من قصائدها:

وترى البيت أخيراً

بيتنا، حيث التقينا

عندما كان هوانا

ذلك الطفل الغريرا

وترى البيت فتبقى لحظة دون حراك

ها هو البيت كما كان هناك...(1)

قضية التجديد عند شوقي ضيف:

أما شوقي ضيف فيرى أن كثيراً من ضروب التجديد في شعرنا المعاصر تضرب بجذورها في شعرنا القديم، مما يتيح طرافة محققة للباحث، إذ يقابل ويقارن بين ما ورثناه وما كسبناه وحددناه، فتتفتح له حقائقنا الأدبية، بما فيها من ثبات وحركية وتغيير. ومن المحقق أن شعراءنا تعمقوا في الآداب الغربية واستمدوا منها في بعض صور من شعرهم، ولكن من المحقق أيضاً أنهم لم يفنوا أنفسهم فيها، بل ظلت لهم شخصيتهم العربية المستقلة، وهي شخصية تؤكد حاضرها بالاتصال بماضيها والتطور به تطوراً يلائم عصرها، تطوراً نرى أنفسنا في تضاعيفه، ونرى أسلافنا وكل ما توهمت به عقولهم(2).

ويرى شوقي ضيف أنّ كثيراً من الاتجاهات يقصد به أصحابه إلى تجديد شعرنا في مادته وصورته، بحيث يرفع عن كاهله أعباء التقاليد العتيقة، وينطلق في أجواء واسعة من حقائق حياتنا، ومن الكون وأسراره، ومن الإنسان وعواطفه وما تحلم به نفسه الظاهرة والباطنة(3).

ومن هنا فقد تحوّل حافظ إبراهيم في شعره إلى الناحية الاجتماعية، كما كان شاعراً سياسياً يثير الشعب ويحفزه إلى النهوض، ويحمل على الامتيازات الأجنبية حملات عنيفة، وكانت الحوادث تذكي فيه المشاعر الوطنية كحادثة «دنشواي» عام 1906، وفيها يقول:

وإذا أعوزتكم ذات طوق

بين تلك الربا فصيدوا العبادا

إنما نحن والحمام سواء

لم تغادر أطواقنا الأجيادا(4)

من وجوه اتفاق آراء الدارسين لشعرنا المعاصر:

يكاد يتفق شوقي ضيف مع إحسان عباس في مسألة تطور الشعر العربي المعاصر في الشكل والمضمون. فعند إحسان عباس أنّ نازك الملائكة حين شاءت أن تعلل ضرورة شيء من التحرر من قيود الشكل القديم، ربطت ذلك بفكرتي الإيحاء والإبهام، ما يعني التطور في الشكل والمضمون الشعري، حيث ترى في مقدمتها لديوان «شظايا ورماد»، أن التجارب الشعرية (الموضوعات) ستتجه اتجاهاً سريعاً-كما ترى- إلى داخل النفس البشرية.

أما عند شوقي ضيف، فيتمثل التطور في ما أضاف إلى كتابه «دراسات في الشعر العربي المعاصر» في طبعته الثانية عام 1959، (كانت الأولى عام 1953)، من أبحاث تؤكد ما ذهبت إليه نازك الملائكة – كما أسلفنا- من الغموض داخل النفس البشرية لتصوير همومها وآمالها وطموحاتها. فهو قد أضاف كما يقول: الرقة المفرطة في غزل إسماعيل صبري، والتشاؤم في شعر عبد الرحمن شكري، والتغني بالحرية في شعر خليل مطران، والتفاؤل في شعر إيليا أبي ماضي، وتأملات نفسية في ديوان «همس الجفون» لميخائيل نعيمة. وهو بذلك أراد- كما يقول- أن يصور وجوهاً من تطور شعرنا العربي المعاصر عند بعض الشعراء البارزين. حيث يقول: «ومن الحق، أنّ شعرنا تطور في هذا العصر تطوراً حيّاً خصباً مسّ كل شيء فيه من حيث المضمون ومن حيث الشكل والصبغة(5).

نماذج من دراسة شوقي ضيف:

الغزل عند إسماعيل صبري: يرى شوقي ضيف أنّ البهاء زهير هو خير من يمثّل جماعة الشعراء المصريين الغزليين، لأنه كما يرى كانت لا تعنيه طلاوة العبارة وأناقتها وزخرفها بقدر ما يعنيه فيض الوجدان، بل لعله لم يكن يفكر أيّ تفكير

فيما تتشح به العبارة من جمال لفظي أو تصويري. ومن غير شك، كان لشعر الصوفية أثر في وجدانيته ووجدانية أمثاله من المصريين، ولكن من غير شك أيضاً أنهم نموا ما في هذا الشعر من وجدانية إلى أقصى حد. أما إسماعيل صبري فهو لم يقبل على الشعر إقبال المتكسب به، إنما أقبل عليه إقبال الهاوي الذي أتيحت له ملكة شعرية، فلم يستغلها في معارضة القدماء، إنما استغلها في تدوين الخواطر التي جاشت بها نفسه... يقول:

يا راحة القلب يا شغل الفؤاد صلي

متيماً أنت في الحالين دنياه

زينـي النـديَّ وسـيلي في جـوانبـــه

لطفاً يعم رعايا اللطف ريّاه

ريحانة أنت في صحراء مجدبة

من الرياحين حيانا بها الله(6)

ولا يعوز شوقي ضيف أن يدرس اتجاهات كما عند إحسان عباس، ولكنه لا يقف عند الاتجاه –أيّ اتجاه- إلا واحداً من الذين لا يهتمون بالشكل لذاته بقدر ما يكون لباساً لمضامين جيدة تعطي للشعر قيمته الفنية التي يهتم بها شوقي ضيف، كما يهتم بها إحسان، ويتمثل ذلك في ما يورده لإسماعيل صبري من نماذج غزلية غاية في الرقة، يقول صبري:

يا ظبية من ظباء الأنس رائعة

بين القصور تعالى الله باريك

هل النعيم سوى، يوم أراك به

أو ساعة بت أقضيها بناديك (7)

قضايا الشعر العربي المعاصر وظواهره عند عز الدين إسماعيل:

لا يدرس عز الدين إسماعيل مظاهر الشعر العربي المعاصر بمعزل عن التجديد، يقول: «.. فليس المهم بالنسبة إلى التجديد هو ملاحظة شواهد العصر، ولكن المهم هو فهم روح العصر، وهذا هو العنصر الذي يضمن بقاء هذه الدعوة، إذ ينبغي على كل شاعر وفنان أن يصرف جهده لتفهم روح عصره والتعبير عنه. وعندما يتطور الزمن ويصبح للعصر الجديد مكونات جديدة يظل هذا المبدأ قائماً وصالحاً» (8).

الشاعر والمدينة:

من أبرز الظواهر التي يمكن ملاحظتها في شعرنا العربي المعاصر، من الناحية المعنوية، غلبة بعض الموضوعات على هذا الشعر، وليست الظاهرة في حد ذاتها أو في صورتها المجردة ظاهرة جديدة، وكذلك كان شأن الشعر في كل عصوره، فكانت هناك دائماً موضوعات مشتركة بين معظم الشعراء. أما ما يميّز هذه الظاهرة في شعرنا المعاصر، فهو أنّ الموضوعات المشتركة فيه موضوعات عصرية وجديدة، كموضوع المدينة(9).

يقول يوسف الخال، حيث يبحث عن نفسه، فيتساءل:

القدر الأعمى أنا،

أملح الأرض، أم

جبين مسح التراب في مقابر

الملوك – هذا أنا؟

أم غيمة عابرة؟ أم أقحوان فتّح الجفون؟

شوارع المدينة الناطحة السحاب،

-العالية القباب، المعلقة النوافذ

الزجاج- المدينة المقفرة الموحشة

الخالية الروح، التي يسكنها أناس؟(10)

(من ديوان: البئر المهجورة)

أما أحمد عبد المعطي حجازي فيتذكر أيام انطفاء النور في المدينة، ويتذكر عدوان عام 1956 على بورسعيد، ويستعيد قصة الشعب المكافح والمدينة الباسلة، وينتشي بذكرى الانتصار، ثم يروح في حلمٍ سعيدٍ، يقول:

أحلم يا مدينتي فيك بحب هادئ

يمنحني الراحة والإيمان

أحلم يا مدينتي فيك بأن نبكي معاً

إذا بكت عينان

بأن نسير ذات يوم قادم

تحت نهار يسعد الإنسان(11).

تأصيل القول في بعض الظواهر الفنية للشعر العربي المعاصر:

هذه غاية وضعها صاحبها د.عبد الرضا علي لكل دراسة من دراساته التي ضمّنها كتابه «دراسات في الشعر العربي المعاصر»، كما قال في المقدمة. وقد جاءت دراساته هذه على النحو التالي:

أولاً: القناع في الشعر العربي المعاصر. ثانياً: السياب يتحدث عن تجربته الشعرية. ثالثاً: مرجعية الحرب ومصادرها. رابعاً: أصول شاذل طاقة الشعرية.

يقول د.عبد الرضا: «إن جوهر عملية التجديد يكمن في قدرة الشعر على تجاوز حالات العقم في الفن، وعدم الوقوف على أشكال معيّنة من التعبير، وتقديم رؤية مشخصة عن الحياة؛ الرؤيا التي يريدها الشاعر، معتمداً على التجربة الخلاقة أداءً وتوصيلاً، إدراكاً منه: «أن من جوهر الشعر، في المفهوم الجديد أن يتنوع ما شاءت التجربة والموهبة أن يتنوع».

وقد قاد هذا إلى الأساليب الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ولا سيما قصيدة (القناع) عند رواد هذه الحركة(12).

ما قصيدة القناع؟

القناع أسلوب جديد في التعبير الشعري، يعمد فيه الشاعر إلى اختيار شخصية تاريخية، أو أسطورية (في الأعم الأشمل) يتقنّع بها، ويختبئ وراءها ليعبّر من خلالها: «عن المحنة الاجتماعية، والكونية... متجرداً من ذاتيته»، أو «ليعبّر عن موقف يريده أو ليحاكم نقائض العصر الحديث، أو لكي يتحدث من ورائه عن بعض شواغله، وهمومه الفكرية، كما فعل البياتي وصلاح عبد الصبور، وخليل حاوي، وأدونيس: أو يعمد فيه الشاعر إلى خلق شخصية جديدة (في الأفق الأضيق) لجعلها: «تتقمص خواطره، ومشاكله، ونوازعه، وتجسّد حياته، وتجربته، كما فعل أدونيس في «أغاني مهيار الدمشقي» (13).

يقول خليل حاوي في قصيدة «السندباد في رحلته الثانية»:

أمضي على ضوء خفي

لا أعي يقينه

فتزهر السكينة

وأرتمي والليل في قطار(14)

أصول شاذل طاقة الشعرية :

يُعدّ شاذل طاقة أحد رواد حركة الحداثة الشعرية في العراق. ويدرس د. عبد الرضا علي هذا الشاعر على نحو يختلف عن بقية الدارسين للشعر المعاصر، فهو –كما يقول– محاولة جادة لتأصيل القول في أصول هذا الشاعر، وقد رأى أن ذلك يتحقق في المحاور الآتية: المرجعية التراثية، وقد تأثر الشاعر بالحطيئة، والمتنبي، والمعري، والشريف الرضي. أما المرجعية الحديثة كما يقول ففيها تأثر بالشابي، ونازك الملائكة، والسياب، والبياتي، وعلي محمود طه، وإيليا أبي ماضي.

وقد تمثل المحور الثالث في الرموز الدينية، والرابع: بالمرجعية الشعبية، وهي بمستويات ثلاث: التشبيهي، والدلالي، والوظيفي(15).

يقول د. عبد الرضا: إن الشاعر على نحو خاص يُعدّ ألصق المبدعين بالأصول والمراجع بوصفه حالماً حين تتلبسه التجربة(16).

وقد راح د. عبد الرضا يتتبع تأثر الشاعر شاذل طاقة بمن كان قبله، فقوله:

هو الموت، لو يرضى بالغاء...لكنته

فأجدر بنا أن نستمد به المغرما

وهو مأخوذ من قول الشريف الرضي:

ما كنت أذخر في فداك -رغبة: لو كان يرجع ميت بالغاء

وقوله:

أيهذا الغريب...

خفف الوطء فوق الربى والوهاد...

أيهذا الغريب...

لست من أهل هذي البلاد

مأخوذ من قول المعري:

خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد (17)

ويسمي الباحث د.عبد الرضا تأثر الشاعر شاذل طاقة بغيره ممن سبقوه أو عاصروه، كالسياب والشابي ونازك الملائكة وإيليا أبي ماضي «التناص»، بعد أن سماه «تأصيل القول» في أصول أحد رواد حركة الحداثة الشعرية في العراق، كما سماه «مرجعيات»، ومن التناص مع نازك الملائكة، قول شاذل طاقة:

أشكو الحياة ولا أرى غير السراب

أواه من هذا السراب...

فلقد تعبت من اللحاق

وظللت مجنون التلاقي

ما يفصح عن معنى قريب من قول نازك:

أين أمشي؟ مللت الدروب

وسئمت المروج،

والعدو الخفي اللجوج،

لم يزل يقتفي خطواتي فأين الهروب؟(18)

دراسات محمد هدّارة في الشعراء العرب المحدثين:

ينقل د.محمد هدّارة عن (كمال أبو ذيب) تعريفه للحداثة:« أنها تجاوز الواقع أو اللاعقلانية، أي الثورة على قوانين المعرفة العقلية، وعلى المنطق وعلى الشريعة، من حيث هي أحكام تقليدية تعنى بالظاهر. هذه الثورة تعني التوكيد على الباطن، وتعني الخلاص من المقدس والمحرم وإباحة كل شيء للحرية».

ويرى هدّارة أن الثورة الحداثية تتخذ الأدب غطاءً ظاهرياً يخفي ما تحته. فقد كان من نتائج إلحاح أدونيس وجماعته على إشاعة الحداثة بمعناها الفكري، وقوع عدد من شباب الشعراء العرب في تيارها آخذين المفهوم السطحي للحداثة على أنها تجديد، ما أدى إلى الضعف المزري في الصور الفنية، وفي الخيال الشعري، وتفاهة اللغة، وافتقار القصائد إلى حرارة الواقع، وصدق الإحساس، وانعزال الشعراء عن قضايا أمتهم، وغياب الرؤية المتفردة لكل منهم...

هذا هو حكم د.هدّارة على الحداثة والحداثيين، وكأنه يضيق بهم ذرعاً وبهلوساتهم التي يقول عنها: «.... فيكفي أن يكتب في الشعر كلاماً مبهماً غامضاً متقطعاً يدل على غياب العقل، نافراً من اللغة وقواعدها، غير ملتزم بأي شيء يفرضه فن الشعر، ليصير شاعراً حداثياً»(19).

الساخر والجسد- إبراهيم طوقان:

هذا العنوان هو دراسة للمتوكل طه؛ الشاعر الفلسطيني، عن إبراهيم طوقان؛ شاعر الوطن، أو شاعر فلسطين، كما كان يلقب. وقد درس المتوكل طه الحياة في فلسطين قبل النكبة عام 1948، كما درس حياة إبراهيم طوقان، ثم تحدّث عن ثقافته وآثاره، ثم مرضه. وقد ارتكزت دراسة المتوكل طه عن إبراهيم طوقان على فن السخرية عنده، مميّزاً بينها وبين المفارقة.

وقد عرّف المفارقة بأنها، حسب التعريف القديم لها: «قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيراً واحداً، بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المعبّرة والمفارقة». وأما وظيفتها فهي وظيفة إصلاحية في الأساس، فهي تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة بخط مستقيم(20).

السخرية والساخر:

السخرية فيها ألم ممض، أو لنقل هي قمة الألم، فهي ليست ضحكة، وإن اتخذت نتيجتها شكل الضحك، .. وقديماً قالت العرب: شر البلية ما يضحك، وفي السخرية دفاع عن النفس بما توفره من توازن نفسي أمام خطر داهم... وتقوم السخرية بوظيفة اجتماعية، بما تمنحه من حرية القول أو القدرة على النقد أو التعرية(21).

أشكال السخرية والمفارقة عند إبراهيم:

لقد جاءت السخرية والمفارقة في قصائد إبراهيم بغير كيفية:

الأولى: «استعمال صيغة الأمر أو الاستفهام، وذلك لدفع العقل، أو التفكير، إلى المقارنة أو المشاكلة أو المقابلة، وأمثلة ذلك قوله:

- أجلاء عن البلاد تريدون فنجلو أم محقنا والإزالة؟

- وأضعت صادقة الرجاء فأين كاذبة الرجاء؟

- ليصم عن مبيعه الأرض يحفظ بقعة تستريح فيها عظامه.

- وطني مبتلى بعصبة «دلّالين» لا يتقون فيه الله.

- حبذا لو يصوم منا زعيم مثل (غَنّدي) عسى يفيد صيامه.

- هو بالباب واقف: والردى منه خائف(22).

يقول المتوكل طه:»وسخرية إبراهيم ومفارقاته من النوع الذي يؤدي إلى الدهشة وتنبيه العقل، مثلما تمكنت من تصوير الأمور العادية المألوفة وكأننا نراها لأول مرة(23).

وقد كان إبراهيم نقطة تقاطع أو التقاء القديم بالجديد، الأمر الذي يجعل شعره نموذجاً لمرحلة الانتقال من عهد الكلاسيكية إلى عهد الرومانسية، ومثالاً لتصادم اتجاهين وتداخلهما، وهما الإبداع والتقليد(24).

الهوامش:

1- د.إحسان عباس:اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق-عمان،1992، ص 33-35.

2- د. شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف-القاهرة، 1959، ص6.

3- المرجع السابق: ص 7.

4- المرجع السابق: ص 14-15.

5- المرجع السابق: ص 5، مقدمة الطبعة الثانية.

6- المرجع السابق: ص 32-37.

7- المرجع السابق: ص 38.

8- د.عز الدين إسماعيل:الشعر العربي المعاصر، ط5، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1992.

9- المرجع السابق: ص 15.

10- المرجع السابق: ص 283-284.

11- المرجع السابق: ص 299-300.

12- د. عبد الرضا علي: دراسات في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ص 5-17.

13- المرجع السابق: ص 18.

14- المرجع السابق: ص 22.

15- المرجع السابق: ص 141-142.

16- المرجع السابق: ص 142.

17- المرجع السابق: ص144-145.

18- المرجع السابق: ص 149.

19- د. محمد هدّارة: دراسات في الشعر العربي المعاصر، ج1، الإسكندرية، 1994، ص 164-165.

20- المتوكل طه: الساخر والجسد- إبراهيم طوقان: دار اللوتس-عمان، ط2، 1992، منشورات الدار الوطنية -نابلس، 1992، ص 94-95.

21- المرجع السابق: ص 105.

22- المرجع السابق: ص 106-110.

23- المرجع السابق: ص 130

24- المرجع السابق: ص 314.

لأُمــي.. أُضــيءُ فَمــي

إيهاب الشلبي

بوسْعِ الربيعِ الذي اختارَ عينَيكِ
أن يستريحَ قليلاً
مِنَ الجري بينَ رُبُوعي
بوسْعي أنا
حينَ أَعْبُرُ بوَّابَةً للخريفِ المُشَاكِسِ
أنْ أَستَضِيءَ فَمِي بالدُّعاء
لكي يسلُكَ الآنَ معراجَهُ
ناهضاً من مسامِ خُشوعي
لأُمّــي
وَمِنْ بعدَما مَرَّ زَيْفٌ مِنَ العُمرِ بي
بعدما مَرَّ رَدْحٌ من الفَقدِ
مُتَّشِحاً بالأنينِ
ومُغْرَوْرِقاً بانثيالِ دُموعي

لأُمّي..
أُضيءُ على قبرِها المُتَّكي
فوق عرشِ السَّكينةِ
بعضَ الزهورِ التي أَوْدَعَتْها شِفاهِي
وآخِرَ ما في يدي من شُمُوعِ
وأَصعَدُ في الذّكرياتِ صَبِيّاً
يباغِتُ شمسَ الطفولةِ بالشعر
مُتَّقِدَ الرُّوحِ..
يُشعِلُ أحلامَهُ في الدُّروبِ
فَيَهْطِلُ وَجْهُ الفجيعةِ
من كوكبٍ مُثْخَنٍ بالأعاصير
يَهْطِلُ.. بين ضلوعي
عويلُ المدى كانَ نَزْفاً

شاعر أردني.

تَخَضَّبَ بالأُمنيات الكَسيرَةِ

والوقتُ أبْكَمُ

لا يستَفيقُ مِنَ الحزنِ

إلا ليشربَ من نبعِ حُزْني

ولا يحصُدُ الغَيْمَ في أُفُقِ الرَّعدِ

إلا ليأكلَ جوعي

أنا ضائِعٌ في الكَلامِ المُبَعْثَرِ حولي

ولا شأنَ لي بالرياحِ

التي زَوبَعَتْ كُنْهَ قلبي

وألقت بأوراق روحي

أشاحت ببرقِ سُطُوعِي

ولا شأنَ للوردِ

لمَّا تبَرْعَمَ غُصنُ الصِّبَا بينَ كَفَّيَّ

أينَ انْتَحَتْ قامَتي

أو بأيِّ الحِكَاياتِ كانَ ضُلوعي

مضى قاربي في عُباب الأسى

وارتِعاشُ يَدَيْكِ على دَفَّتَيْهِ رَسَا

شاء ما شاء

أَلْقيْهِ في اليَمِّ.. لا تَقْنَطي

سوفَ يَنْبُتُ مَا ابْتَلَّ من بُرْعُمٍ

في شِفَاهِ فُروعي

مضيتُ ولكن..

إلى حيثُ أَلْفَيْتُ جَمْرَ الحصى

في مرافئَ لم تَكْتَرِثْ مرَّةً

للمُلُوحَةِ في سقفِ حَلْقِي

ولم تَنْتَبِهْ لحظةً لِنُزُوعِي

فأَنْكَرْتُها.. أنكرتني

تَسَرَّبَ صَوتِي إلى الماءِ يَفْلِقُهُ

لا بَواكِيَ سِرْنَ وَرَاءَ دَمِي

لا ابْتِهالَ تَسَامَى

لأجلِ انكسارِ جُذُوعِي

وألفَيتَني بعدَ زَيْفٍ مِنَ العُمرِ

أصرُخُ.. أصْرُخُ: أُمِّي

أَمَا آنَ وقتُ رُجُوعِي؟!

يتيـــمُ الكـــلام

عمر العامري

وحيدًا،

تيمّمت بالضوءِ

يمّمتُ شطرَ الكلام

كتبتُ لبعض السّكوتِ الذي يعتريني

وكلُّ الذي يعتريني نشيدٌ

تفلّتَ منه الحمام.

ولمّا كتبتُ، وضاق عليَّ الكلامُ، بكيتُ

فأوقفَني في المقام الأخير وقالَ

تلطّفْ إذن في العروج إليَّ

تلطّف إذا ما اقتربتَ

وشُدّ على القلب قوس الكمانِ

وقرّب إليك الكلامَ نجيّا

وطمْئن حروفَك حتى تُحِسَّ طراوتَها في يديك،

ولا تنتبذْ من يديها مكانًا قصيّا

وهُزّ إليكَ بغصن الكلامِ،

ولا تكترث للنّشاز الذي قد يجيء إليك من الوزنِ

شُدّ على وترِ القوسِ خيطَ التّجلي

تذلّل وقلْ يا إلهي أغثني

لأني يتيمُ الكلامِ،

سليلُ السّلال التي نسجتْها الأراملُ في روزنات البيوتْ

نسيل الطّيور التي نذرتْ ريشَها للهبوبِ

ونامت خِماصًا على بيدر الجوع،

شاعر أردني.

وقد أودَعَت صوتَها في السّكوتْ

بكاءُ اليعاسيبِ

وهْي تذُرُّ على عتمة الليل ضوءًا شفيفًا

عواءُ الذئاب على بيدر الريح

بكاءُ القواديسِ

رقْصُ الشّنانيرِ التي فقدَتْ صوتَها في الخفوتْ،

غريبٌ، كأني ارتباكُ الهشيرِ على واجهات البيوت التي غادرَتْ أهلَها،

فماذا أقولُ

إذا أوقفتني الحروف على بيدر من غمامْ

وقالت تجلَّ،

وخُذْ ما يليق بماء الكلامْ

ماذا أقولُ؟

وماذا أقولُ إذا نزَّ خوفي وصرتُ

كأني توجّسُ طيرٍ يحاورُ سطرًا من القمح في غمرة الريح

ويسأل: كيف الوصولُ؟

أنا يا إلهي يتيم الكلام الذي لمْ يُقلْ منه إلا القليلُ

أسِرَّ إليَّ ببعضِ المواجيدِ

بعضِ الوميضِ الذي يعتري جُبّتي في المنامْ

ولا تنس لي حصّتي من جنون الكلامْ

وحزنًا أُجلُّ فيه حروفي

فلي ألفُ روح تُهذّبُ في جُبّة الريح،

تكتبُ

تمحو تشكّل حينًا وتنقُضُ

تعلو وتدنو وتهمي وتهذي

وترنو إلى وردة في أعالي الصهيل

ولي ما أقولُ

أسِرّ إليَّ إذن، وقل للحروف اتبعيه،

قل للحروف تبحْ لي بأسرارِها الخافياتِ

وأغلقْ عليَّ السّما يا جميلُ

أنا مُنذ بضع وعشرين شمسًا أموتُ

ولمْ يكتملْ بعدُ موتي الجميلُ.

بمـــاذا تُفكّــرُ

مهنّد ساري

بماذا تُفكّرُ تلكَ الفتاةُ على

دَرَجِ البيتِ؟ ذاتُ القميصِ المُخطَّطِ

والشَّبَرِ الذّهبيِّ/ الجميلةُ كالأُقْحُوانةِ

تَجْلسُ منذُ الضّحى تتأمّلُ...

لا شيءَ يُزْعِجُها: لا العصافيرُ في

حفلةِ الرّزقِ، لا نَحْلُ هذي

التّلالِ، ولا ما يُطارِدُهُ من يعاسيبَ...

لا شيءَ يُزْعِجُها:

لا نقيقُ الضّفادعِ حول البيوتِ، ولا

حَمْحَماتُ الحصانِ الوحيدِ الذي

اهتاجَ أَجْلَ التزاوُجِ...

والجوُّ صافٍ طريٌّ هنالكَ السّهلِ،

لا شيءَ يُزْعِجُها غيرُ ما أ كْتُبُ الآنَ

عنها، أنا المُتطفّلُ بالكلماتِ، الحفيُّ

بِفَضْحِ خصوصيّةِ الآخرينَ، الضّنينُ

بأَسرارِ قلبي إذا ما جَلَسْتُ على

دَرَجٍ، مثْلَها، في ضحىً مثْلِ هذا الضّحى

وانتظَرْتُ ثلاثينَ عاماً لأَكْبَرَ

سأَجْهَلُ دوماً بما فَكّرَتْ

بما دارَ في خَلَدِ الماءِ حين ارتَدَتْ

◄ شاعر أردني.

شالُ ذاك الرّذاذِ المُعطّرْ

ولكنّني حين أذكُرُ

سأذكُرُ ذاكَ القميصَ المُخطّطَ

والشّعرَ الذّهبيَّ، ورغبةَ ذاك الحِصانِ

الوحيدِ بأنْ يتزوّجَ... /

لا شيءَ يُزعِجُني مهنا في مَهَبِّ

الخيالِ سوى أنّني لم أُبادِرْ، هنالكَ

منذ ثلاثينَ عاماً، لأسألَ

تلكَ الفتاةَ بماذا تُفكّرْ

وما كنتُ أعْرِفُ أنّ الحياةَ تُقدّمُ

لي فرصةً – ليسَ أكثرَ من فرصةٍ –

في ضُحىً مثلِ ذاكَ الضّحى

لأحْسِمَ أمري بهِ وأُقرِّرْ :

أأسألُها،

أمْ ألوذُ بصمتي

إلى أبَدِ الآبدينَ.. وأكثرْ؟!



لوحة للفنان بشارة السبار

ســرد متــأخـر

محمد صبيح

1

في الحافلة المحبطة بفعل المجاميع

والعطور الرخيصة وسرطانات النيكوتين

لم أشاهد ما حدث..

كل ما أذكره الآن فحيحَ نشرة الأخبار

وعيون تسّاقط منها غزيراً

شهوةٌ جماعيةٌ للانتحار!

2

منذ ثلاثينَ طعنة وأكثر

كان الصمتُ يدخلها وحيدة

وفيما تنسل أفعى الوحشة تقضم ساعة روحها

كانت زجاجة الوهم تفرغ ألف مرة

وتملؤها بالصبر صباحاً

تقشّرَ جلدُ الحائطِ بانتظار من يشعل في التشارين ثلج حكايتها

ظل الحلم يغفو كقطة عمياء تحت السرير إلى أن ذهبت

وحيدةً في البرد تخطو

وحيدة.. حتى من خراب جثتها!

3

ثقب الهدوء صوته، وارتخى قائلاً لطبيبه:

أمامي في الظل شبحٌ، دوماً يسبقني بخطوة

أشتهي أن أصير مثلهُ

شاعر أردني.

يلتصق بخيط يومي، يتدثر بي في جوف ليلي

ولكني أسقط نوماً فبلهُ

تلك فجيعتي!

4

من أحضر كل الموتى إلى فمرٍ كأسي خلسةً ومضى؟

إلهي لا تعذبني بجحيم خوائي

إلهي واغفر ما زلّ به عطشي وحزني وجحودي..

ولا ترمِ بي في جوف مزيدٍ من الصور!

5

نرجسة الحديقة التي ازدانت صباحاً بالندى

غرقت بالدمع مساءً..

وهي تمسح عن جبينها آثار الأيدي الآثمة!

6

سترقد الرغبات الليلة في كهف الغرائزّ

وهذا هَتكُ الفراشاتِ كي تحلق للصباح وتنتظر..

غداً نستكمل الجريمة الكاملة..

(تصبحين على خيرٍ أيتها الطبيعة).



لوحة للفنان بشارة العبار

قصــة

لمــاذا مــات هــذا البحــرُ؟!

مخلد بركات

- لماذا مات هذا البحرُ؟!

هذا ما سألتُ والدي وهو يدفعُ قطيع النعاج صوب الشاطئ، عرفتُ بعد انتفاخها ونفوقها أنّه كان ينوي غسلَها من الجرب، ألم يكن يعلم أنَّ الملحَ ميتٌ، فكيف يطرد الجرب عن جلودها وأصوافها؟! إذن أبي لم يقدّر الأمور كما يجب!

بعد الفضيحة بأسبوع، لمحته يحمل عود قصيب طويلٍ نسبياً، مدقوقٍ على رأسه مسمار نمرة(5)، ومشكولٍ به خيط، ثم تهاوى نحو شاطئ الملح من جديد.

جعلتُ أرقبه من بعيد، وأنا أتسلّل بين شجيرات الطلح، وكنت أتّقي الحمائم التي تطير فجأةً، كي لا ينتبه، رغبتي وقتها أن أشاهدَه يفعلُ ما يريد دونما قناع، تقرفص فوق صخرةٍ وأرسل الخيط في الماء بعد أن ربط به شيئاً مثل حبة حمص.

ظل أبي يكرّر هذا الطقس غير المفهوم، أياماً عديدة، ولكي يتقي حرَّ النهار اللاهب كان يحمل صنّارته ويتوغل تحت جنح الليل. في هذه الليالي استفدتُ من غيابه لأنني وببساطة أتسلقُ الحائط لأوجّه شبكة التلفزيون صوب فلسطين، وبخاصة في ليالي الأربعاء؛ لأتفرجَ دون رقيب على أفلام ساخنة تبثّها المحطة العبرية، جعلتني فيما بعد، أسألُ والدي:

- لماذا مات هذا البحرُ؟!

توقف أبي عن ممارسة طقسه السرّي، لمدة ثلاثة أيام، لأنّه انشغل في مراسم دفن كنعان ابن أخيه، فقد دهسته سيارةٌ كانت قادمةً من عمان- العدسية- طريق البحر الميت، إلى العقبة، وتركت أشلاءه تحت هجير الحزن...!

في حجرة الصف، كنعان يجلسُ في القاطرة التي أمامي، دائماً يطبع إصبعه على جبهته وهو يحلُّ مسائل الرياضيات، وكنا نسميه (أنشتاين)، والسرُّ في هذا، أنَّ أمَّه جفّفت قطعة من حبل سُرته، ووضعتها في كيس نايلون، لتدفنها في ساحة المدرسة الترابيّة، ومن يومها تعلق قلبه بها، وصار الأولَ علينا..

ذات مرة، وفي حصة العلوم تحديداً، وقف المعلمُ وكان قصيرَ القامة ذا صوت نقيقي، يتثاءب من قلة النوم، حتى إنّي قدّرت أنّه ربما يوجِّه شبكة التلفزيون نحو محطة عبرية، ليلة الأربعاء، لينسجمَ مع حبكةٍ مشوقةٍ تُنسيه جنونَ الطقس وتدفعه إلى السؤال:

- ما مكوناتُ البحر غير المرئية؟

لم نجب، إلا أنَّ كنعان رفع إصبعه، مكرراً مفردة أول الإجابات المعهودة:

- أستاذ، أستاذ، أستاذ، أستاذ..

تبسّم أستاذنا كامل وقال:

◄ كاتب أردني.

- لا، أريد منك أنت الإجابة!

إصبعه أشار إليَّ، أحسست بطلقة تنغرسُ في جسدي، بالكاد وقفتُ، جسمي يرتعشُ، وقلت متلعثماً:

- الملللللح، الملح يا أستاذ!

انفجر الصف بالضحك، لأهربَ من قهقاتهم، لاعناً في سرّي كلَّ شيء، وكأنّما سمعتُ المعلم كامل يقولُ لهم:

- الإجاباتُ المتلعثمة تقودنا أحياناً إلى الأسئلة الكبيرة!

بعد العزاء دخلتْ أم كنعان الصف فجأةً، وأخذت تشمشم مكانه، كأنَّما تعاتبُ طيفَه:

- يعني لازم تروح تسبح بالملح الشنيع، يا بعد كبدي!

قبيل هذه الكارثة بشهور، زارتنا جارتنا فهمية، وهي مغتربة تزوّجها رجلٌ مقطوع النسب سكن البلدة في ظروف غامضة، يسمونه «ملاعب التماسيح» لأنَّه يدّعي أنّه زار الصعيد في مصر، واستطاع أن يصطادَ تمساحاً، لاعبه بعصىً نهرية، ينهالُ بها على خشمه حتى أرداه قتيلاً، ومن يومها عشقتْه فهمية، وكانت ذات ملامح غجرية، قمحية اللون، ذات جسد يفور بالرغبة.

إذ زارتنا، صمتت طويلاً، تنورتها قصيرة، من ساتان خفيف لأنَّ حر الغور لا يطاق، وفجأةً قالت لأمّي بصوتٍ فيه بُحة:

- تعالي نتفرج من الشباك.

اقتربن وأشارت إلى البحر:

- «البحر ده، راح يكفن ولد صُغيّر، دا كان حلمي مبارح!».

قُبيل أن تكمل جملتها، كنتُ أنبطح بخبث تحت التنورة الواسعة قليلاً. وتعجّبتُ في سرّي:

- كيف وصل الملحُ إلى هنا، ليمحي كلَّ هذا القماش؟!

كلما اقتربت أمّي من شباك فهمية، تفكّر ملياً بهذه النبوءة، كأنّما تتساءل:

- معقول فهمية من أهل الله!

في إحدى الليالي، دخل أبي علينا فجأةً، بعد منتصفِ الليل، أشعل «لكس الشنبر»، ثم أخذ يصرخ فَرِحاً:

- صدته الملعون، تعالوا تفرجوا!

إذ حدّقنا به وسط غبش النوم والحكايات، رأيناه يحمل كائناً مستطيلاً حليبياً، ذا فكين مشوهين، يشبه المومياء التي حدّثنا عنها الأستاذ كامل. أسرع إلى المطبخ ليحضرَ سكيناً ضخمةً وأخذ في تقشير هذا المجهول، حتى تكوّم الملحُ على أرضية الإسمنت المشققة، أمّي لم تحتمل صلف المشهد، فناست إلى الغرفة المجاورة واضعةً كفيها على فمها حبساً لصرخة قد تنداحُ، في فضاءات الغور..

بدوري اقتربتُ منه وهو يُمعن في كشط الملح، ليصرخَ كالمنتصر:

- هذا الحوت، صدته من البحر، إذا ظل عايش لعين الوالدين، ما راح يخلي حدا طيب!

كلما أمعن الزمنُ في تجريحنا من جديد، بعد أن كبرنا كلنا، أبي، أمّي، أنا، فهمية، وأم كنعان، ظلَّ الناس يتجمهرون، كلَّ ليلة يتجمهرون حول أبي، ليسردَ لهم حكاية حوت الملح.

يتنحنح أبي ثم يُدلق رشفةً من قهوة سادة في فوهة حكايته، ليوغلَ في دهشة التفاصيل.. وأظلُّ أنا أميل برأسي إلى الحائط، مستغرباً أنّهم نسوا حكاية كنعان، ابن عمي، وذلك الغريبَ «ملاعب التماسيح»..

وبعيداً عن سذاجتهم وهم ينصتون لخرافة أبي، ألوذُ بصمتٍ مالح، متسائلاً في قرارةِ نفسي، السؤالَ ذاته، القديم:

- لماذا مات هذا البحرُ؟!

قصـــة

المـوت في جسـدي

عيسى القنصل

خجلتُ من نفسي كثيراً وأنا أدلفُ إلى عيادته، أحببتُ أن تكون الدرجات الموصلةُ إليه أكثر عدداً وارتفاعاً كي أستعيدَ بعضاً من شجاعتي، وأخفي خفقاتَ قلبي المتضاربة بعنف. رمقتُ كلَ الموجدين في صالة الانتظار بخوفٍ وتردُّد، وارتحتُ بعض الشيء حين لم أجد أحداً أعرفهُ.

جلستُ في الصالة في زاويةٍ مظلمةٍ، تنتابني موجات بسيطة من البرد. أعصابي مشدودةٌ بقلقٍ عنيف. شاغلتُ نفسي قليلاً بالنظر في الصور المشنوقة المعلقة على الحائط، ونظرت إلى الوجوه مرةً أخرى، أتعاني ما أعانيه أنا من مرارةٍ وقرفٍ وأحزان؟ أتحسُ بالاحتراقِ والحسرةِ والخوف؟ تشاغلتُ في إحصاء بـــلاط الغرفة، والتدقيق البليد في أشكال رسومها، وذهني مرتبطٌ بالباب المغلــقِ أمامي؛ متى يحينُ دوري، فأساقُ إلى مقصلة السخرية؟ تحسستُ للمــرة العاشرة ورقة الطبيب.. تذكرتُ كلماته لي: «عفاف.. ليس عندها أيّ مشكلة، سنحاولُ معك أنت.. فإن كان هناك أمل.. سنحاول قدر الإمكان».

عواصف رمليّة من الرعب والقلقِ تمارس إزعاجها داخلي.. وعندما حان دوري شعرتُ كأنما بحرٌ من الماء البارد قد انسكب فوقي دفعة واحدة..

لم أشاهدْ دهشةً في وجوه الحاضرين.. فانتزعتُ مساميرَ خوفي وترددي، ودخلتُ إلى مكتبه. كانت ابتسامتهُ الهادئةُ يداً أخرى تساعدني على خلع رداء خجلي، قال: «تفضل.. أيّ خدمة؟ ممّ تشكو؟». أواه يا سيدي، ماذا أقول لك.. هل أبوحُ لك بكل مخاوفي؟ هل أسكبُ بين يديكَ كل رعبي وقلق زوجتي «عفاف» المتنامي؟ لا أشتكي شيئاً أو ألماً، ولكن، أشعرُ أنني منبعٌ لأحزان العالم.. وسيدُ القلق الشوكيّ المزروع في الأعصاب. لم أقلْ لهُ حرفاً.. لعلني لم أعد أمتلك القدرةَ على الكلام. ناولتهُ ورقة الطبيب. نظر إليها بإمعان، وابتسم رافعاً رأسه نحوي قائلاً: «هل أنت مستعدّ يا سيد سمير؟ إن كنت مرهقاً جسدياً تستطيع أن تمرّ بي غداً.. صباحاً أو مساءً». أواه لا، لا أستطيع الانتظار. لقد خنقني الوقت. أنشوطةُ اللحظات قد أحكمت الالتصاق حول عنقي..

كاتب أردني.

- أنا جاهزٌ، لستُ مرهقاً أبداً.

- تفضل.

ناولني أنبوباً زجاجياً معقماً. أشار بطرف إصبعه نحو باب أمامه قائلاً: «لو سمحتَ قليلاً من...»، ابتسم مرة أخرى.. أواه يا عفاف، كم شعرتُ بقسوة ابتسامته الساخرة، وباحتقارٍ لذاتي.. وله وللعالم.. أواه ما أقسى أقدارنا بعض الأحيان. لقد تركتُ هذه العاده القذرة منذ زمن طويل.. لم أمارسها منذ زمن المراهقة؟ وكدتُ أبكي من خجلي، لولا أنهُ تدارك الوضعَ المحرج لي قائلاً: «شيء عادي جداً يا سيد سمير..عادي..».

انتزعتُ أقدامي الثقيلة عن الأرض واتجهتُ نحو «التواليت» وفي يدي الأنبوب. كم شعرتُ به ثقيلاً.. كبيراً.. بشعاً، يفتحُ ثغرهُ كأمواج بحرٍ هائجٍ؟ ما ذنبي أنا لأحمل كلَ هذا العذاب.. لماذا تحاصرني عيون الأهل، وبوحشية قذرة؟ وتنحرني آهاتك القاتلة يا عفاف؟

وعندما خرجتُ من «التواليت» كنتُ مرهقَ الأعصاب، محمرّ الوجه. ناولتهُ الأنبوب دون أن أنظر إليه، قال: «إن شئتَ أعطيك اسماً آخر، «باسم» مثلاً، تراجعني مساء غد..»، وسجّل أمامه اسم «باسم».

خرجتُ ليغسلني هواءُ الشارع العام.. تفلتُ بكراهيةٍ عندما تذكرتُ قولـه: «أعطيك اسماً آخر»، أواه حتى اسمي بدأتُ أخجلُ منه. وددتُ لو أعود إليه لأصرخ به قائلاً: «ضع اسمي كاملاً.. لا أخاف، ولماذا أخاف؟»، لكنني تهتُ بالشارع مذهولاً حزيناً قرفاً.. ما أقسى أقدارنا يا عفاف؟ لماذا خصني اللهُ بخنق العطاء في جسدي؟ ما أقسى ما أزرعهُ فيكِ.. موتاً مرتعشاً كلّ ليلة. أرجوكِ يا عفاف ارفعي عينيكِ عني.. تحرقاني بصمتهما الباكي.. بحزنهمـا الأزلي، فأنا قادر على منازلة العالم.. إلا أنتِ.

تهتُ في الشارع العابق بكل أنواع البشر. تصورتُ نفسي أحملُ تابوتاً كبيراً على رأسي كلّهُ أطفالٌ مخنوقون منذ ليلة الخلق.. حاولتُ أن أوزعَ أحزاني على العالم، فلم تنضبْ.. كلهم يضحكون.. يثرثرون في صخبٍ وسرعة، وأنا مثل ذبابة قذرة حطت على جدار قصر لامع.

دخلتُ دكان جانبي. تناولتُ كأساً من العصير. أشفقتُ لمنظرِ أم تبحثُ في ثنايا محفظتها عن قطعة نقد لتسقيَ طفلها عصيراً. حاولتُ أن أدفع عنها، فرمقتني بنظرةٍ جمّدت يدي. أحتى أنتِ يا امرأة تعرفين عاري؟

راقبتُ العابرين في الشوارع.. هل من الضروري أن أزيدَ نسل هذا العالم..؟ إنّ فيه ما يكفيه.. الطفولةُ تعب وشقاء، إزعاجٌ يا عفاف.. لا تحرجيني، لا.. لا. «هل ضروري أن ننجب أطفالاً؟»، وهمتُ مع السؤال حتى أتعبني التّجوال..

ليس لي رغبةٌ بالعودة إلى البيت أو الوظيفة. أخاف عينيكِ الحلوتين تسألني مرة أخرى: «ماذا قال لكَ الطبيب؟ ما هي النتيجة؟». أعرفُ أنكِ أروعُ امرأة في العالم.. ولكنني أقرأُ في عينيك كلَ ما تخجلين من قوله لي. أقرأ السؤالَ على مساحة عينيكِ، وعندما تغلقينهما، أقرؤه على ورقة الجفون.

- ماذا يا حبيبي سمير.. ما بك حزيناً؟

- لا شيء يا عفاف.. قرفتُ من نفسي اليوم. شعرتُ بظلمي لك..

لم تنطق حرفاً.. نظرتْ نحوي بعينيها الرائعتين الجائعتين لاحتضان طفل.. في ارتعاشةِ يديها وهي تسكبُ الشاي لي؛ هزةُ الخوف والرجاء.

أمسكتُ يدها برقة وحنان: «عفاف.. غداً نستطيع أن نقرر كل شيء، إنّ لك حرية القرار..».

نظرتْ نحوي بحذرٍ وقلق. لمحتُ الذلَّ والرجاءَ والأنوثة الباكية الحزينة.

- سمير ماذا تقصد يا حبيبي؟

لا أقصدُ شيئاً يا عفاف، وهل لي القدرة على التعبير أمامك؟ أمسكتُ برأسي.. تشنجت أصابعي وهي تخفي وجهي الغارق في قلقه وحزنـــه الدامي المفجع. لم أقل شيئاً أو حرفاً.. كنتُ مرهقاً، تعباً وفارغاً من الداخل.

أواه يا عفاف.. أنا واقفٌ على رأس دبوس، إن تركتهُ سقطتُ في النار، وإن لم أتركهُ يأكل من لحمي. أواه يا عفاف.. أنا مستعد أن أدفع كل سنوات عمري مقابل أن أرزق بطفل.. ليس لي، لأجلكِ أنتِ يا عفاف..لإكمال أنوثتك، أمومتك.. لأنني أحبك.. أحبك حتى حدود القهر والبكاء الرجولي القاتل.

- سمير، نحن لا نمتلك رداً للقدر.. لا تعني المحاولة أنني أجبركَ على شيء أنت لا تستطيعه، هي محاولة وفحوصات، فلماذا لا نحاول.. إن كان هناك أيّ علاج فلا عيب، وإن لم..

- نعم يا عفاف، «إن لم» فلكِ حريةُ الاختيار.

وانطلقتْ من يديها تذلني دمعتي.. ويرعبني صدى زفراتها الحارة.

منذ تعارفنا وأنتِ تحلمين بطفل رائع يا عفاف..لا زلتُ أتذكر كلماتك: «هو قمةُ العطاء في حبنا.. سوف أعتني به، ادلله، أجعله زينة حياتنا.. كم أحبُّ منظره قبل أن أراه»، وتصورتُ نفسي، دون عفاف، رجلاً بلا ظلّ.. بلا انتماء إنسانيّ.. أعود للبيت بلا رغبة للحب، ميتـــة عواطفي، مُهملٌ مظهري.. تصورتُ نفسي أعمى تداهمه عواصف في قارعة الطريق.. يضيعُ.. يضيعُ.. أواه لا تتركيني يا عفـاف.. لا.. لا تتركيني؟

لم أنم تلك الليلة. عانقني السهر الموجع، ورافقني الخوف والقلق حتى بوابة الفجر. كنتُ أراقبُ عفاف الملتفة بجسدها الدافئ الشهيّ حولي.. لم يثرني جسدها الرائع تلك الليلة.. تصورتُ نفسي أزرعُ فيها موتاً مرتعشاً لا أكثر.. «ما أروع جمالك يا عفاف.. وما أقسى قدري عليك».

أنا لست بحاجة إلى طفل لأثبت للعالم رجولتي! لكنني لا أرغب في إهانة أمومتك ورغبتكِ أمام العالم. ما أسخف ما قررنا قبل أيام، من الذهاب إلى الطبيب. لم تخطر ببالي هذه الكارثة. كيف أقنعتني بالذهاب معـك ليقول لي أمامك: «سيد سمير..أرجوك أن تعمل فحصاً مخبرياً غداً.. وتحضر لي النتيجة، فعفاف لا غبار على أمومتها..»، وقال الكثير الكثير ليصفعني.. ليبصقَ على وجهي أمامكِ.. أكنتِ تعرفين النتيجة؟ أكنتِ تريدين إذلالي.. وكيف سمحتِ له أن يسمّني بكل هذه الإهانات.

أشعلت سيجارة أخرى.. قبل أن تستيقظ عفاف من نومها. لملمتْ رداءها حول جسدها العابق برائحة الراحة الشهية، هاربة إلى المطبخ، لتعود لي بفنجان من القهوة.. وابتسامة رائعة.

ساعاتُ هذا اليوم أثقلُ من سنوات عمري.. أشدُ طولاً.. وإحساسي بالهزيمة يجمدني إلى درجة الخوف، يشلُ تفكيري، فخوفي من فقدانكِ أمام إصرار أهلك والناس على(مولود لنا) يجعلني أتمنى لو أن الزمان يتجمد، فلا قيمة لي بعدك يا عفاف. خوفي يكبر حجماً مع الساعات. مررتُ بباب المختبر ألف مرة.. رأيتهُ باباً مضيئاً بالحياة مرةً.. وباباً قاتلاً ألف مرة. تسكعتُ بالشوارع طويلاً، لم أشعر بالجوع والتعب، فقد كنتُ خائفـــاً مرتجفاً من مراجعة المختبر.. من النتيجة.. كلُ ابتسامات العالم لا أراها إلا أطفالاً، ما أسعد الناس في أطفالهم!

عدتُ إلى باب المختبر مرة أخرى، بعد أن أنهكني التعب، رمقتُ الموجودين بخوف وتوتر.. عيناي متحجرتان على باب غرفته مرة أخرى، أواه يا أحزاني لا تتنامي أكثر فأكثر، وعندما خطوتُ إلى بابه لم أشاهده هو.. كان هناك رجل آخر قال لي بعبوس: «أيّ خدمة»، قلت بصوت خافت جداً: «لي نتيجة فحص»، ازدادت دائرةُ العبوس اتساعاً في وجهه وهو يسألني: «ما الاسم؟»، قلت لهُ: «سمير»، بحث في الأوراق المتراكمة أمامه، كأنه يبحث عن معاملة جواز سفر، شاهد اسم سمير فناولني الورقة قائلاً: «كل شيء جيد معك، فلا خوف.. ثلاثة دنانير».

لم أصدق، كدتُ أسقطُ على الأرض.. هزّني صوته.. تناسيتُ عبوسه.. عانقته بجنون أدهله للحظات.. وبلحظة واحدة تمزقت أحزاني ومخاوفي، رأيتُ فرح العالم في بسمة طفل، وتسمّرت الدهشةُ في عيون المرضى الموجدين عندما قفزتُ بفرح طفوليّ فوق الدرجات، ركضتُ في الطريق، تعثرتُ مراراً.. رأيتُ نفسي أكبر من العالم كله.. أشدُ رجولة من الكثيرين.. احتضنت عفاف بجنون وحب ولهفة.. كأنني أراها للمرة الأولى.

– أواه يا عفاف، لكم كنتُ خائفاً من فقدانكِ.. لا خوفَ من بذرة الرجولة عندي.. لا خوف.

– لكم أرهقني أهلي من أجلك يا سمير.. كنتُ خائفةً من البعد عنك عندما تفشل النتيجة.


لوحة للفنان بشارة العجار

وعندما آويت إلى الفراش، لسعني سوطُ الحقيقة، فتح الخوفُ ثغره الأسطوري مرة أخرى وابتلعني.. حين تذكرتُ شيئاً أسقطني في بئر ماء باردة مرة أخرى.. فأنا لم أسجّل على ورقة الفحص اسمي «سمير».. لقد سجلتهُ «باسم»، وبكل هدوء وصمت فتحتُ ورقة النتيجة، وصرختُ بعنفٍ مزق هدوء الليل، عندما شاهدتُ الاسم عليها..

استيقظتْ عفاف.. وبكت معي.

قصة قصيرة

غير مكترثٍ بشيء

▸ أحمد المؤذن

الصديق (حسين زهير).. دائماً هناك مساحات من الأمل، نستظل تحتها فتنتعش أرواحنا باخضرارها المشتهى، رتّب حقيبة أحلامك واعبر وعورة الدرب، حتماً ستصل.

راقَبَ تسلسل أرقام الشهر، تأفّفَ في وجه هذا اليوم، صفعَ بيده التقويم الورقيّ، فوقع من على الطاولة مع كأس الشاي الفارغ، تشظى على البلاط. جاءت إلى الحجرة وعلى محياها الحنون سؤال قلق:

- ولدي، أنت بخير؟
- لا شيء يا أمي إنه..

شظية اخترقت إصبعه فلعن يومه النكد، ضاقت به مساحة الحجرة، كأنها سجن، أحس بالاختناق، فأخذ مفاتيح سيارته وأنطق غضبه صراخاً من إطاراتها وهي تحترق على إسفلت الشارع!

الآن، كيف سيصل إلى البحر؟ لا يغسلنّ هذا الغضب والإحباط غير زرقته الأنيسة، ولكن الشوارع تختنق بأرتال السيارات، أعصابه تحترق وها خيباته تحاصره من جديد؛ كلما أمعن التفكير فيها تدور عليه حلقات التورط. عاماً بعد عام ومكانك سر، وظيفة متواضعة جداً لا تتناسب وتحليق الحلم اليافع بداخله، قلب ينتظر على ميناء الوجع، يبحث عن حلول أخرى. تشاكسه الآن صورتها، (نتاشا) رفيقة الليالي الحالمة، وجلسات شرب القهوة والثرثرة والضحك في المقاهي.

آخر مرة طلبَتْ منه بعينين راجيتين، تجلى فيهما كل مكر السوفييت بني جلدتها، طلبت أن يغيّر نمط السهرة ويختار شيئاً آخر يبعث على الحرارة، مؤكدة أن النار عندما تجتاح الغابة تنتعش فيما بعد بالاخضرار!

يحفظ جيداً عربيّتها المتكسرة الحروف والمعلوكة، تعوّد عليها، وعرف مقصدها، لكنه.. الإشارة حمراء وهذه الشوارع مثل جهنم، لعن ما حوله ثانية. أخبرته عن ذكرياتها مع أمها، كثيراً ما كانت تتبادل الصراخ والتشاحن مع أبيها، خصوصاً عندما فقد وظيفته كعامل في مناجم الفحم التابعة للسلطات السوفييتية المنهارة، لم تكن راضية عنه وهو يبذّر مدخراته على (الفودكا)، تتلاسن معه ويختم المشهد بصفعة منه.

▸ كاتب بحريني.

في كل لقاء جديد، يكتشفها ويرسم لنفسه حلماً فوق صفحة وجهها القمريّ الأبيض، المحمّل بالحزن، وبورطة الغربة التي تثقل أفكارها، تتحول إلى كوابيس تطارد نومها. يفكر فيها الآن، قابعة في ذاك الفندق الصغير شرق العاصمة، تعمل موظفة بدّالة هاتفية كما أخبرته ذات لقاء.

ترتاح بعد الدوام كما يحلو لها في بركة فندق الشيراتون، تحب البيرة الأسكتلندية وتستمتع ببعض السلوك التبذيري من وقت لآخر، بالرغم من أن أسرتها تعيش انتظار التحويلات المالية كيما تتنفس.

وهو أيضاً يحتاج هذه اللحظات حتى يتنفس، بخروجه الآن من مصيدة الزحام، فلا شيء يعوضه عن بلوغ الشاطئ، يشعر بكل هواجسه تهدأ عندما تغسلها زرقة الموج، موسيقى تخترق شغاف روحه التواقة للأمان وكأنما يراقصها هنا عند عتبات الغروب، ناتاشا الجميلة التي لا تحتفظ بأسرارها! ذات مرة وذات ربيع من أعوام مضت، تقول إنها اخترت طعم القبلة الأولى مع غريغوري ابن الجيران الذي عرّفها كيف تكون أنثى ناضجة قبل الأوان، لم تحزن لفقدانها عذريتها، بل راق لها الأمر في اختبار طعم آخر للحياة لا تضطر فيه أن تمارس براءة الأطفال الأغبياء!!

من حسن الحظ.. تقول إنها لم تحبل في ذاك اللقاء العاصف، في كل مرة تثرثر من جهات ذكرياتها المشحونة بالمغامرة والجنون، عرفت طعم (الفودكا) في الخامسة عشرة من عمرها بسرقتها من الخزانة الخاصة بوالدها، حينما عبثت بالقفل و.. استحم إحساسها بلذعة الطعم الكحولي الحارق.

وصل إلى البحر، إلى حيث الهدوء، يراجع ها هنا ويرتّب ملفاته الداخلية التي تحتاج إلى تفكير، بعيداً عن جو البيت، هذه الجلسة تعني له الكثير، وها هو مقعد خرسانيّ يواجه البحر، بالقرب من المكان كشك صغير لأحد أفراد العمالة الوافدة، توجه إليه فاشترى لنفسه كوب قهوة بالحليب وجريدة، أليس من المناسب أن يتسلى قليلاً بقراءة بعض الأخبار الخفيفة ويجرّب صفحة الأبراج؟ آه إن الجلسة هنا شيء رائع مثل مرارة القهوة، قد أذاب صاحب الكشك ملعقتين من طعمها القوي.

يرتشف قهوته، وتسكن كل معاركه، وتهدأ كل تلك الزوايا التي تعكر عليه حياته، حتى (ناتاشا) لا يريد لطيفها الآن أيّ زيارة تذكر! ذاكرته تريد أن ترتاح فحسب، برجه هنا (العذراء).. «كن متفائلاً ولا تعتمد على أحلامك، ابذل ما بوسعك وستنجح».

واجه البحر، ثم أطلق حنجرته مفجراً صرخة غضب، فرح، ضيق، لا يدري مبرر ذلك، غير أنه ابتسم راضي النفس غير مكترث بشيء.



لوحة للفنان بشارة العبار

رســـالة إلى الجـــار العـــالـــم

قصة : أنطون بافلوفيتش تشيخوف

ترجمها عن الروسية : د.سلطان قسوس

(هذه القصة هي أول عمل منشور للكاتب أنطون تشيخوف حيث نشرها في مجلة « الجندب» في 9 آذار 1880 وتترجم للمرة الأولى إلى العربية، علماً أن هناك الكثير من القصص القصيرة، من مؤلفات تشيخوف، لم تترجم إلى العربية)

«قرية– بليني سيديني»(1)

أيها الجار العزيز!

مكسيم... (نسيت اسم والدك فأرجو برحابة صدركم معذرتي). اعذرني وسامحني أنا العجوز العاجز ذو الروح البشرية الخرفاء لأنني أتجرأ على إزعاجكم بكتابتي الهزيلة التي لا ترقى إلى مستواكم. ها قد مرّ عام كامل على تفضلكم بالانتقال للعيش في موقعنا من هذا العالم، وبجواري أنا الإنسان الصغير، وحتى الآن لم أتعرّف بك وأنت لا تعرفني– أنا الجندب الصغير. اسمح لي أيها الجار الغالي أن نتعارف عن طريق هذه الكتابة الهيروغليفية العجائزية، وأن أصافح، ولو عن بعد – فكرياً– يدك العالمة، وأن أهنئك بالانتقال من سانت– بطرسبيرغ إلى أرضنا التي لا تليق بمقامكم؛ أرضنا التي يسكنها الفلاحون والكادحون، أي الدهماء من عامة الشعب.

منذ زمن كنت أبحث متعطشاً عن (مصادفة) للتعرف بك، لأن العلوم بشكل أو بآخر هي أمّنا الحبيبة، تماماً كما هي الحضارة، ولذا، من كل قلبي أحترم أولئك الذين تحيط بأسمائهم، وبمرتبتهم الشهيرة، هالة من المجد والشهرة، وتغطي رؤوسهم أكاليل الغار، وتصطخب على صدورهم الأوسمة والميداليات والشهادات وأشرطة التميّز كالرعد، وتلتمع كالبرق في أنحاء العالم المسكون المرئي والمخفي، أي ما تحت الشمس والقمر. إنني أعشق علماء الفلك والشعراء والميتافيزيقيين وأساتذة الجامعات والكيميائيين وسواهم من سدنة العلم، ممن تنسبون أنفسكم إليهم بالحقائق الذكية ومجالات العلم، أي بإنتاجكم العلمي. يقال إنك نشرت العديد من الكتب عن طريق تعاملك الفكري مع الدوارق وموازين الحرارة والكمّ الهائل من الكتب الأجنبية ذات الصور الجذابة والمعبّرة. قبل فترة قريبة، زار أملاكي المتواضعة وأطلالها المتداعية الكاهن الأعظم المحلي الأب «غيراسيم»، وبطريقته السلفية المتعصبة ندّد بأفكارك وشتم آراءك المتعلقة بأصل البشرية وغيرها من ظواهر العلم المحسوس، وثار ضد مجالك العلمي وآفاقك الفكرية التي تنيرها الشموس والشهب. أنا لا أتفق مع الأب «غيراسيم» بالنسبة لطروحاتك الفكرية،

◄ كاتب أردني.

لأنني أعيش وأتغذى فقط بالعلم الذي أعطته العناية الإلهية للإنسان؛ ليستخرج من باطن الأرض المعادن الثمينة المرئية وغير المرئية، والعناصر شبه المعدنية، والألماس، ولكن اعذرني أيها الجار العالم إذا تجرأت بطريقتي التي يخالطها خرف الشيوخ –أنا الحشرة الصغيرة غير المرئية– على دحض بعض أفكارك حول ماهية الطبيعة ومعارضتها. لقد أخبرني الأب «غيراسيم» أنك كتبت عملاً إنشائياً بسطت فيه أفكاراً ضحلة وغير ذات معنى حول البشر ووضعهم الأولي قبل الطوفان وقبل التاريخ. لقد سمحت لنفسك أن تقرر أنّ الإنسان يتحدّر من قبائل القردة؛ الأورانجوتانج والسعادين وغيرها. اعذرني أنا العجوز الخرف، ولكن بالنسبة لهذه النقطة المهمة لا يمكن أن أتفق معك، ويمكن أن أضع لك فاصلة. لو أن الإنسان –حاكم هذا العالم وأذكى المخلوقات الحية– تحدّر من القرد الغبيّ الجاهل لكان له ذيل وصوت وحشيّ. لو تحدرنا من القردة لطاف بنا الغجر في المدن والقرى ليعرضونا، ولدفعنا الأموال كي يعرض بعضنا على بعض، حيث نرقص بأمر من الغجريّ ونجلس خلف القضبان في أقفاص الحيوانات. هل يغطي الشعر الكثيف أجسادنا؟ ألا نرتدي الملابس التي تفتقدها القردة؟ هل كنا سنحب المرأة ونحترمها لو صدرت عنها رائحة القردة التي نراها كل ثلاثاء لدى زعيم النبلاء في قريتنا؟ لو تحدّر أجداد أجدادنا من القرود لما دفنوا في مقابر المسيحيين، فمثلاً جدي الأكبر «أمفروسي» الذي عاش في ذلك الزمان، أيام الحكم البولندي، لم يدفن كقرد، بل دُفن بجانب راعي الكنيسة الكاثوليكي «يواكيم شوستاك»، وكتابات هذا الجد عن الطقس المعتدل وعدم الاعتدال في استخدام المشروبات الساخنة محفوظة حتى اليوم لدى شقيقي «إيفان» (الرائد). اعذرني أنا الجاهل لتدخلي في أعمالك العلمية، ولأنني أفسر الأمور بطريقتي العجائزية وأجذبك ناحية أفكاري المتخلفة التي يمكن، بالنسبة لأمثالك من العلماء المتحضرين، أن تجد مكاناً لها في البطن وليس العقل. أنا لا يمكن أن أصمت وأحتمل عندما يفكر العلماء بطريقة غير صحيحة، ولا أستطيع إلا أن أخالفك. أخبرني الأب «غيراسيم» أنك تفكر بطريقة غير سليمة عن القمر؛ أي الجرم السماوي الذي يحل مكان الشمس في ساعات الظلام الحالك عندما يخلد الناس إلى النوم، بينما أنت تنقل الكهرباء من مكان إلى آخر متخيلاً، أرجو ألا تضحك من العجوز الذي يكتب لك بهذا الغباء، أنت تكتب أنه على هذا القمر، أي الجرم السماوي، يعيش أناس وقبائل. هذا لا يمكن أن يحصل إطلاقاً لأنه لو عاش أناس على القمر لحجبوا عنا ضوءه السحري بمنازلهم ومراعيهم الكثيفة. دون المطر لا يستطيع الناس أن يعيشوا والمطر يهطل من الأعلى إلى الأسفل على الأرض ولا يمكن أن يصعد إلى الأعلى إلى القمر. الناس إذا كانوا على القمر سيتساقطون إلى الأسفل على الأرض وهذا لم يحصل. وكذلك فإن النفايات وبقايا الأطعمة كانت لتسقط من القمر المسكون على الأرض وهذا لا يحصل. هل يمكن أن تكون حياة على القمر إذاً كان يتواجد فقط ليلاً، ويختفي في النهار؟ الحكومات لا يمكن أن تسمح بالحياة على القمر لأنه بسبب المسافة الهائلة وعدم إمكانية الوصول إليه يمكن أن يختبئ فيه، بسهولة، المجرمون والمتهربون من تقديم الطاعة والولاء والواجبات والضرائب.

إنك أخطأت قليلاً. لقد كتبت ونشرت في مؤلفك الذكي – كما أخبرني الأب «غيراسيم»- وكأنه على أكبر نجم على الشمس توجد بقع سوداء. هذا لا يمكن أن يكون لأنه لا يمكن أن يحصل أبداً. كيف يمكن لك أن ترى البواقيع (البقع) على الشمس إذا كان من غير الممكن النظر إليها بالعين البشرية المجردة؟ وما حاجتنا إلى هذه (البواقيع) ما دمنا نستطيع الاستغناء عنها؟ من أي مادة مبلولة تتكون هذه (البواقيع) إذا كانت لا تحترق؟ ربما حسب رأيك توجد أسماك على الشمس؟ اعذر غبائي وأفيوني السام على تهكمي السخيف! إنني مخلص جدا للعلم! الروبل(2)– وهو شراع القرن التاسع عشر- ليس له لديّ قيمة، لقد حجبه عني العلم بأجنحته

الممتدة. أيّ اكتشاف علمي يخترقني كمسمار في الظهر. مع أنني جاهل وإقطاعي من الطراز القديم، ولكنني مع جهلي وطعوني في السن أهتم بالعلم والاكتشافات التي أقوم بها شخصياً وأملأ رأسي الغبي وجمجمتي المتوحشة بالأفكار والعلوم العظيمة. الطبيعة الأم هي كتاب يجب أن نقرأه ونراه. لقد قمت باكتشافات كبيرة باستخدام عقلي؛ اكتشافات لم يتوصل إليها أحد سواي. أقول بلا تفاخر إنني لست أخير زماني بالنسبة للتعليم الذي حصلت عليه بجهدي وليس بثروة أهلي، أي والدي ووالدتي أو الأوصياء عليّ الذين يقضون على أولادهم عن طريق الثروة والبذخ والبيوت ذات الطبقات الست والأفنان والأجراس الكهربائية. هاك ما توصل إليه عقلي الصغير.

لقد اكتشفت أن شمسنا العظيمة المتوقدة المشعة في يوم الفصح المقدس ومن بداية الفجر تتلاعب بالألوان الملونة المختلفة ببهاء وروعة، وتبعث بإشعاعها انطباعاً متموجاً. كذلك، هناك اكتشاف آخر وهو لماذا يكون النهار قصيراً في الشتاء ويكون الليل طويلاً، وفي الصيف يحدث العكس؟ النهار يكون قصيراً شتاءً لأنه كباقي الأشياء المرئية يتقلص بسبب البرد، وكذلك لأن الشمس تغيب باكراً، أما الليل فبسبب إنارة المصابيح والمشاعل يتمدد لأنه يسخن. ثم اكتشفت أن الكلاب تأكل الأعشاب في الربيع كالخراف، كما أن القهوة ضارة بمرضى ضغط الدم لأنها تسبب دواراً في الرأس وتشوش النظر وسواه. لقد قمت بالكثير من الاكتشافات غير هذه، مع أنني لا أحمل شهادات أو براءات اختراع. قم بزيارتي أيها الجار العزيز وسنكتشف معاً شيئاً ما، وسنهتم بالأدب، وأنت ستعلمني أنا العجوز الأخرق بعض طرق الحساب.

قبل زمن قصير قرأت لعالم فرنسي أن رأس الأسد لا يشبه إطلاقاً الوجه الآدمي كما يظن بعض العلماء. سنتحدث عن هذا معاً. قم بزيارتي على الرحب والسعة. تفضل بزيارتي ربما غداً على سبيل المثال. نحن الآن نأكل أكلاً صيامياً خالياً من الدسم، ولكن لأجلك سنعد مائدة متواضعة. ابنتي «نتاشا» تطلب منك أن تحضر معك بعض الكتب الذكية. إنها فتاة (متحررة)، الجميع بالنسبة لها أغبياء وهي فقط الذكية. الشبيبة الآن – أقول لك – معتدّون بأنفسهم، فليكن الله في عونهم. بعد أسبوع سيزورنا شقيقي «إيفان» (الرائد) وهو إنسان جيد، ولكن بيني وبينك يمكن القول إنه «بوربون» ولا يحب العلوم.

هذه الرسالة يجب أن يسلمها لك حامل مفاتيحي «تروفيم» الساعة الثامنة مساء بالضبط. إذا أحضرها متأخراً اصفعه على خديه بالطريقة الأستاذية، إذ لا حاجة لمجاملة هؤلاء البسطاء. إذا سلمك الرسالة متأخراً فمعنى هذا أنه مرّ على الحانة. إن عادة زيارات الجيران ليست من اختراعنا، ويجب ألا نكون سبباً في انقطاعها، لذا تفضل بزيارتنا مع كتبك وأجهزتك. كان يمكن أن أبدأ بزيارتك ولكنني غير جريء وخجول. اصفح عني أنا المذنب بإزعاجك.

وسأبقى أكن لك الاحترام والإجلال.

الشرطي المتقاعد من جيش الدون من النبلاء جارك

فاسيلي سيمي- بولاتوف 1880

1- بليني-سيديني – نوع من التهكم ولا توجد قرية بهذا الاسم وهي تعني الزلابية المأكولة.

2- الروبل – العملة الروسية.

حوار مع الكاتب أمين معلوف:

«اللبناني الذي أصبح شخصية خالدة»

ترجمة: محمد الجرطي

دخل الكاتب اللبناني أمين معلوف، لأول مرة، الأكاديمية الفرنسية في حزيران 2012. إنه أول كاتب من أصلٍ لبناني يحظى بشرف دخول قبة الأكاديمية. روائي، قاص، كاتب مقالات، صحفي. تميّز مسار أمين معلوف برحلة طويلة مؤلمة ومثيرة، من بيروت إلى كاي كونتي، من حياة المنفى إلى انتخابه عضواً في الأكاديمية الفرنسية. تنحدر عائلته من قبيلة مسيحية استقرت على سفوح جبل لبنان في القرن السادس عشر. إن تاريخ أجداده رواية ملحمية حقيقية. غادر أمين معلوف بيروت شاباً في العام 1976، عندما كانت الحرب الأهلية مستعرة في بلده، ليستقر في باريس؛ حيث واصل، لفترة زمنية، ممارسة مهنته كصحفي. لكن، في العام 1983، وبإصداره لكتاب يحمل عنواناً دالاً «الحروب الصليبية كما رآها العرب»، عانق أمين معلوف مهنة الكتابة. وسيُتوّج ولعه بالأدب بنيل جائزة الغونكور في العام 1993 عن روايته «صخرة طانيوس». يؤكد أمين معلوف اليوم قائلاً: «لي وطنان، لبنان وفرنسا. وأنا راضٍ بحالي». مولعٌ بالتاريخ والتعايش بين الثقافات، وسيطٌ بين الشرق والغرب، رحّالة متبحر في العلوم، وإنسانيّ مستنير. اختار أمين معلوف، منذ شبابه، اللغة الفرنسية لغةً للكتابة. استقبلنا في شقةٍ في باريس؛ ذات أجواء شرقية خالصة، أمام قهوة تركيّة ممتازة، ودار بيننا الحوار التالي:

* **مجلة الحياة:** ما هي حالتكم الوجدانية لحظة استقبالكم في الأكاديمية الفرنسية؟

* **أمين معلوف:** فيما وراء سعادتي الشخصية، تأثرت كثيراً وأنا أرى إلى أيّ درجة تفاعل الناس في لبنان مع هذا الحدث، ليس فقط أقاربي، حيث كانت هناك ردود فعل متحمسة من قبل أشخاص ينحدرون من جميع الطوائف. لبنان بلد يعاني من صورته المرتبطة بالعنف، في حين كان يُنظر إليه كبلد الثقافة والتعايش بين الجميع. يهيمن على اللبنانيين شعور مفاده أن الناس يتكلمون عنهم فقط فيما يخص الأحداث الإقليمية المقلقة، وبالتالي، فهم يقدّرون أن يتمتع أحد أبنائهم بهذا الشرف والتكريم.

* **مجلة الحياة:** مقارنة بجائزة الغونكور، ما التغيير الذي يمكن أن تحدثه الأكاديمية في شخصكم؟

* **أمين معلوف:** أشعر الآن بمسؤولية جسيمة بصفتي سفير اللغة الفرنسية وثقافتها. في عالمنا الذي يتميز بعولمة

كاتب مغربي.

ذات وتيرة متسارعة، ينبغي تفادي هيمنة لغة عالمية واحدة على باقي اللغات، وإحالتها إلى وضع ثانوي شبيه بوضع اللهجات. من الواجب على كل شخص، أكثر من أي وقت مضى، أن يخدم لغته ويقوم بنشرها، وأن يهيئ لها الظروف لتكون القناة الناقلة للحداثة والثقافة المعاصرة. الكلمات غير بريئة، بل تعمل على تغيير المجتمع. يمكن للديمقراطية أن تتقدم وتتطور، أو بالعكس تتراجع وتصاب بالتقهقر والنكوص، تبعاً لاستخدام الكلمات. لنأخذ كلمة «معتدي»: كانت لهذه الكلمة دلالة سلبية قبل ثلاثين عاماً، واليوم، تحت تأثير اللغة الإنجليزية والإيديولوجية الليبرالية، أصبحت مرادفاً للجرأة والشجاعة.. لم تكن لسلطة الكلمات أبداً أهمية كبيرة مثلما هو الشأن في عصرنا هذا المتسم بالاتصالات في جميع الاتجاهات.

* **مجلة الحياة:** تم انتخابكم لتشغل مقعد «كلود ليفي ستروس» الذي ستوجه له خطاب ثناء وتقريظ..

* **أمين معلوف:** إنه كاتب أكنّ له احتراماً عميقاً. قرأت أعماله خلال دراستي الجامعية في علم الاجتماع، ومنذ بضعة أشهر، وأنا مستغرق، للمرة الثانية، في قراءة أعماله بسعادة كبيرة. أشعر أنني قريب جداً من رؤيته للعالم. أشاطره فكرة أساسية من وجهة النظر الأخلاقية: «الاعتراف بالكرامة المتساوية لكل الحضارات الإنسانية». بعض الحضارات تتميز بإشعاع ثقافي أكثر من بعضها الآخر، لكنّ «كلود ليفي ستروس» يصر على ضرورة احترام جميع الحضارات. وضَع «ليفي ستروس» نفسه، بطيبة خاطر، في مكان الآخرين، وهو الأوروبي؛ النتاج الخالص للحضارة الغربية، والمتشرّب للموسيقى والآداب الأوروبية، اختار التوجه نحو الشعوب التي عانت من التوسع الإمبريالي؛ ليرى العالم من وجهة نظرهم. وأنا الذي أعيش بين ثقافتين (شرقية وغربية) قلت دوماً للجميع إنه من اللازم أن يضع المرء نفسه في مكان الآخرين.

لهذا قدّمت وصفاً «للحروب الصليبية من منظور العرب»، وسقوط غرناطة من منظور «ليون الإفريقي».

* **مجلة الحياة:** هل يمكن حقاً القول إن أصولك المسيحية هي مسألة معقدة؟

* **أمين معلوف:** نعم، على الرغم من أن والدي ووالدتي نشآ في المكان نفسه، في قرية شمال شرق بيروت، على علو 1200 متر. لكنّ هذه القرية تتفرع إلى قسمين، وبالتالي إلى اسمين: «عين القبوة» من جهة أمي، و«المَشْرع» من جهة أبي. أسرة أبي هي عائلة بروتستانتية وأنجلوساكسونية. اعتنق جدي الكاثوليكية بعد أن درس في مدرسة كالفانية، أصبح قسّاً، وكان في منزل عائلتي جرس من أجل توجيه النداء للمؤمنين للعبادة. أعادت عائلتي بناء هذا المنزل في العام 1912، وتم إنقاذه من الخراب، مؤخراً، من قبل أختي. في هذا المكان أسس جدي بطرس مدرسة طليعية، حيث أمكن للأولاد والبنات متابعة الدراسة، كما هو شأن كل الطوائف. بعد موت جدي في العام 1930، غادرت جدتي وأبناؤها الستة القرية، ليستقروا في بيروت، حيث درس جميعهم في الجامعة الأمريكية، اعتنق أحد أبنائها الكاثوليكية، فقطعت جدتي علاقتها به. كان هذا التوتر بين الكاثوليك والبروتستانت حاضراً على الدوام في عائلتي. معارك لاهوتية ملحمية! لكن، عندما تزوج والداي، أصبح أبي كاثوليكياً حباً في أمي.

* **مجلة الحياة:** تتميز عائلة أمك بالمواطنية العالمية...

* **أمين معلوف:** تنحدر عائلة أمي من أصول تركية. كان أحد أجدادي قاضياً في «أضانا» حيث يوجد في ميثولوجيا العائلة منزل هلامي، لكني لم أره أبداً. رحل جدي من جهة أمي إلى مصر لتنمية ثروته كمقاول، وعند عودته شيّد مبنىً جميلاً في قرية لبنانية. تزوج والداي في القاهرة، ثم عادا ليستقرا في لبنان حيث ولدتُ في العام 1949. قضيت جزءاً

من طفولتي في العاصمة المصرية مع أمي. في العام 1952، كان علينا أن نغادر، بعد الفتنة الشعبية وانقلاب جمال عبد الناصر، حيث تمّت مصادرة ممتلكات عائلتي. عدتُ إلى مصر في العام 1957، للمساعدة في إفراغ الشقة في مصر الجديدة عند وفاة جدتي، أتذكر تلك الشقة كمكان مظلم وكئيب جراء تلك الظروف، ومع ذلك، ما تزال أمي تحدثني اليوم عن تلك المرحلة على أنها فردوس شبابها. كل هذه المنازل كانت معالم في حياتي، لقد سكنتُ وجداني، بما في ذلك المنزل الذي انتقلت إليه أنا وزوجتي في العام 1971 في عين الرمانة ببيروت، والذي اضطررت لمغادرته بعد أربع سنوات بسبب الحرب.

* **مجلة الحياة:** في أيّ مناخ لغوي نشأت؟

* **أمين معلوف:** في عائلة والدتي، كانت اللغة الفرنسية هي اللغة السائدة. لأن الفرنسية في مصر، كانت اللغة المشتركة لشتات المهاجرين والأجانب؛ اللغة المشتركة لليونانيين، المالطيين، السوريين، اللبنانيين، واليهود. في منزل أمي كنا نتكلم، أيضاً، العربية المصرية بطريقة عادية. في عائلة أبي، كنا نتكلم العربية الكلاسيكية الأدبية: كان أبي يحفظ في ذاكرته ما يقارب مئة ألف بيت من الشعر العربي، كما كانت اللغة الإنجليزية حاضرة من خلال الكتب، لكنّ أمي فضلت أن يذهب أبناؤها إلى المدرسة الفرنسية. تلقيتُ تعليمي الأول في بيروت عند الآباء اليسوعيين لمدينة ليون. قرأتُ الرواية في بداية حياتي باللغة العربية. ثم التهمتُ الأدب الفرنسي بقراءتي لكبار أدباء فرنسا، واكتشفتُ الكُتّاب الروس والألمان الكبار من خلال اللغة الإنجليزية.. لكن، منذ شبابي وأنا أكتب بالفرنسية قصائد شعرية ونصوص أدبية.

* **مجلة الحياة:** هل كان ينتابك شعور مسبق أنّ هذا الولع بالأدب الفرنسي سيقودك بعيداً، إلى حد ولوج قبة الأكاديمية الفرنسية؟

* **أمين معلوف:** لم أتخيل أبداً أنني لن أعيش في لبنان! وفكرة الإقامة في مكان آخر، بعيداً عن بلدي، لم تدغدغ كياني، مطلقاً، قبل حرب 1975، حين صعدتُ إلى القرية، حيث لم يكن بإمكاني البقاء في بيروت والعمل في الصحافة، ففكرت في الرحيل بضعة أيام فقط حتى يستتب النظام. لم أتخذ قرار الرحيل النهائي إلا في بداية نيسان من العام 1976.

* **مجلة الحياة:** كمسيحي لبناني، لست راهباً، كيف تحدد علاقتك بالمجتمع والدين؟

* **أمين معلوف:** لا أتنكر لأصولي، ولدتُ في حضن تقليد وأحافظ عليه. وفي الوقت نفسه، جوهر اهتمامي بالدين هو مسألة خارجية: أهتم بالشأن الديني كسوسيولوجي أو أنثربولوجي. في سن الرابعة عشرة، أردت، في السر، أن أصبح كاهناً. ثم في سن الخامسة عشرة، عشت مرحلة من التمرد الكبير الذي ارتبط بشعوري بأني لا أحظى بالمكانة المناسبة في البلد الذي أعيش فيه، نبع هذا الشعور من الوعي بالانتماء إلى أقلية صغيرة لا تملك سوى الحد الأدنى وحسْب من مقومات الحياة. في تركيبة لبنان، يضم المجتمع اليوناني الكاثوليكي تقليدياً خمسة إلى ستة بالمائة من المندوبين في البرلمان، ووزيرين من بين عشرين وزيراً في الحكومة، وبالمقارنة مع المسيحيين المارونيين الذين ينحدر منهم رئيس الحكومة ورئيس أركان الجيش، فإنّ هذا شيء قليل... كنت أصبو، باندفاع كبير، إلى كسر هذا القيد. ما زال شيء من هذا التمرد بداخلي، لأني كنت أرى كيف يتم تحريف الدين باستمرار لغايات سياسية وشخصية، في مجتمع تحاصره الطائفية، بحيث لم يتمكن الناس من الحفاظ على الروح النقدية، لدرجة أن كل فرد يحاول أن يحصل على كل شيء من خلال قناة طائفته، وليس عبر الممارسة الطبيعية للمواطنة. أنا لا أتهم الدين، لكن لا أبرئه بالمقابل... إذا كنا سنستخدم الدين، فذلك يعني أنه

قابل للاستخدام وفق منظور عقلاني- نموذجي هو بكل وضوح نموذج العلمانية. رغم أن فصل السياسة عن الدين ليست مسألة بسيطة جداً! يجب أن نعطي مكانة لما هو روحي، مع العمل على تحديد هذه المكانة بوضوح شديد، وممارسة تنشئة تربوية لما هو مقبول أو غير مقبول، ومناقشة المسائل التي تتوافق أو لا تتوافق مع المجتمع الديمقراطي.

* **مجلة الحياة:** كيف تحلل الوضع الحالي للمسيحيين في الشرق؟

* **أمين معلوف:** أشعر بقلق كبير إزاء انخفاض عددهم، وإن كان ذلك راجع إلى عامل الديمغرافيا والهجرة. يساهم العنف المرتكب في بلدان المنطقة في تهميش المسيحيين على نحو متزايد، في حين أن هذه المجتمعات موجودة منذ بداية المسيحية. في العراق، وبعد ثمانية عشر قرناً من الوجود، ها نحن نشهد النزوح الجماعي للمسيحيين. وفي كل مكان في الشرق، يجد المسيحيون أنفسهم في مواقف غاية في الصعوبة؛ فإما تشجيع الحركات الدينية نحو التغيير، مع احتمال أن تنطوي هذه الحركات على مكون ديني راديكالي غير متسامح؛ على شاكلة السلفيين في مصر الذين يطالبون بقانون يخدم طائفة اجتماعية واحدة. وإما أن يصطفوا إلى جانب القتلة والظالمين؛ في سوريا، يقع المسيحيون تحت إغراء دعم النظام باعتباره الجهاز الذي يوفر الحماية. لكن ليس قدر المسيحيين أن يكونوا قسراً دعامة للديكتاتوريين، لأن هذا النزوع ليس من شيمهم. ثمة خطر حقيقي يتهدد الآن المرء بأن يجد نفسه في شرق أوسط أحادي اللون مختلف تماماً عن الشرق الذي طالما حلمت به. الأقليات، حتى صغيرة العدد، تمثل عاملاً ضرورياً لتفتح المجتمعات وتطورها. في الهند، لا يمثل الفُرس سوى حفنة صغيرة جداً، لكنهم يمارسون تأثيراً حيوياً، على المستوى الثقافي والاقتصادي، غاية في الأهمية.

* **مجلة الحياة:** ألم تمنحك الثورات العربية الأمل في تغيير الأوضاع؟

* **أمين معلوف:** في مواجهة الأنظمة الاستبدادية والبوليسية، وجدت لأول مرة المتظاهرين الشباب في الربيع العربي يتميزون بإرادة صلبة وشجاعة نادرة. للأسف لم يدم أمد الثورة السلمية طويلاً. في ليبيا، كان القمع عنيف جداً لدرجة أن المحتجين السلميين تحولوا إلى متمردين مسلحين. الأمر نفسه فيما يخص سوريا، الشيء الذي أدى إلى الحرب الأهلية الحالية. إحدى المكتسبات العظمى لثورات 2011، يبقى مكتسب مبدأ اللاعنف، الذي يتم فقدانه بالتحول إلى العمل المسلح. من جهة أخرى، على الرغم من أني لست معادياً لكل الحركات التي تستند إلى مرجعية إسلامية، فإن تطورها يقلقني كثيراً على المستوى العام. إغراءات النزعات الظلامية وغوايتها يعتمل في كل مكان: لا نرى في أيّ دولة تحسُّن ملموس في وضعية المرأة والأقليات. بعد مرور ما يقارب سنتين على الانتفاضة العربية، أنظر إلى المشهد بنوع من الشك والارتياب، بل وحتى المرارة، لأن الوضع بكامله يبدو، أكثر فأكثر، شبيهاً بفرصة ضائعة. والحالة هذه، فالعالم العربي بمجتمعاته الممزقة والمدمَّرة، ونظام تعليمه الذي يجب إعادة إصلاحه وبنائه، قد تأخر كثيراً. ولست متأكداً من أني سأكون شاهداً على ثورة أخرى...

Amin Maalouf: le chrétien libanais qui devient Immortel

Marie Chaudey - Revue La Vie publié le 2012/06/06.

قصص

ثـلاثيــة المــوت

ترجمتها عن الإسبانية : أمل العلي

اليــــد

رامون غوميث دي لا سيرنا

اغتيل الدكتور أليخو، لقد تم خنقه دون ريب. لم يدخل أحد منزله، لا أحد على الإطلاق، رغم أن الدكتور، لعارض صحي، كان ينام والشرفة مفتوحة. كانت شقته في طابق عالٍ جداً، مما يجعل دخول الجاني من الشرفة أمراً مستبعداً.

لم تجد الشرطة الدليل القاطع الذي يقود إلى الجاني. كانت على وشك إغلاق ملف القضية، حتى جاءت زوجة القتيل وخادمتها إلى قسم الشرطة مذعورتين.

قفزت من أعلى الدولاب يد وحيدة حية كعنكبوت ثم سقطت على المائدة؛ نظرت إليهما وبعدها فرّت عبر الغرفة، فأقفلتا عليها الباب، وتركتاها حبيسة.

ذهبت الشرطة، برفقة قاضي التحقيق، والرعب بادٍ عليهم، لكن، في نهاية الأمر، هذا واجبهم. كان أمر توقيف اليد مرهقاً للغاية، لكن المهمة كللت بالنجاح، وتم اصطيادها والقبض عليها من أحد أصابعها. كانت قوية جداً كما لو كانت تختزن قوة رجل.

ماذا سيفعلون بها؟ ما الجديد الذي ستضيفه إلى القضية؟ كيف سيتهمونها؟ ولمن هي؟

بعد وقفة طويلة، خطرت للقاضي فكرة إعطائها ورقة وقلماً لتعترف كتابياً، حينئذ كتبت اليد:

«أنا يد راميرورويث، الذي قتله الدكتور، بدناءة، في المستشفى بعدما قطّع أطرافه ونكل به تنكيلاً شديداً في قاعة التشريح. لقد حققتُ العدالة».

المصدر:

http://leereluniverso.blogspot.com/04/2010/cuento-la-mano-de-ramon-gomez-de-la.html

عن المؤلف: رامون غوميث دي لاسيرنا Ramón Gómez de la Serna كاتب إسباني، ولد عام 1888 في مدريد، وعاش في بوينس آيرس بدءاً من الحرب الأهلية الإسبانية، وتوفي فيها عام 1963. يُعدّ من أكثر الكتّاب الإسبان غزارة في الإنتاج الأدبي وطرافة في الكتابة، وهو من رواد المدرسة التعبيرية.

كاتبة أردنية.

الأسطورة

خورخي لويس بورخيس

بعد موت هابيل، التقى هابيل وقابيل، وبينما هما يسيران في الصحراء، تعرف كل منهما على الآخر عن بعد، ذلك لأن الاثنين كانا عملاقين.

جلس الشقيقان على الأرض، أوقدا ناراً، وبدآ يأكلان. كانا صامتين صمت الإنسان المتعب في نهاية اليوم.

في السماء، برزت نجمة، لم تكن في ذلك الوقت، تحمل اسم نجمة، وعلى ضوء النار، لحظ قابيل شجاً بضربة حجر في جبهة هابيل، فأسقط كسرة خبز من يده كان ينوي أن يضعها في فمه، واستعطفه أن يغفر له جريمته.

أجابه هابيل:

- هل أنت الذي قتلتني، أم أنا الذي قتلتك؟ أنا لا أتذكر شيئاً.. المهم أننا معاً مرة أخرى مثل الأيام الخوالي.

قال قابيل:

- الآن تأكدت أنك غفرت لي.. فالنسيان يعني المغفرة. أنا أيضاً بدوري سأحاول أن أنسى.

ردّ هابيل بهدوء:

- هو ذاك. سيستمر تأنيب الضمير ما دام ثمة إحساس بالذنب.

المصدر:

http://people.uncw.edu/mountt/401LeyendaBorges.htm

عن المؤلف: خورخي لويس بورخيس Jorge Luis Borges كاتب أرجنتيني من أبرز كتاب القرن العشرين، ولد في 24 آب 1899 وتوفي في 14 كانون الثاني 1986. بالإضافة إلى الكتابة، كان بورخيس شاعراً وناقداً، وله عدة رسائل.

وجه سيمون

كارلوس فوينتس

انتهى الطاعون في المدينة، السجناء يدفنون الجثث الأخيرة بمساعدة الراهب سيمون، الرايات الصفر تم إنزالها، بينما يجتمع الراهب مع السجناء حول النار، والكل يتحدث عن ذكريات الفترة الماضية التي قضوها معاً. إنهم أصدقاء.

ثمة صمت نهائي وقصير، يخبرهم سيمون أنهم أحرار، حقيقة أن كثيراً منهم مات، ولكن الذين نجوا غنموا شيئاً أكثر من حياتهم، فازوا بحرياتهم، يشربون آخر جرعة من قربة الخمر، يقترب منهم مدير السجن والجنود المسلحون. مدير السجن يأمر زمرته المسلحة بأخذ السجناء والعودة بهم مرة أخرى إلى السجن، انتهت مدة العفو، جميع السجناء الذين بقوا على قيد الحياة سيعودون إلى السجن حتى نهاية أحكامهم.

أحد السجناء يبصق في وجه سيمون.

المصدر:

http://jyanes.blogspot.com/12/2011/el-rostro-de-simon-carlos-fuentes.html

عن المؤلف: كارلوس فوينتس Carlos Fuentes روائي وعالم اجتماع ودبلوماسي بنمي، ولد في بنما في 11 تشرين الثاني 1928. ويعد أحد أهم كتاب أمريكا اللاتينية في نهاية القرن العشرين في الرواية والمقال. تم ترشيحه لنيل جائزة نوبل في الأدب في عدة مناسبات.

ثلاثة شعراء من بوليفيا

ترجمها عن الفرنسية: وليد السويركي

(1)

فرانتز تامايو (1879- 1956)

رباعيات جديدة

مثل روح معذّبة تتجوّل فاجأني الفجر

وأنا صاحٍ في كلّ مرّة؛

أنا الحاجّ الذي يعثر المساءُ عليه دائماً،

متأخراً على الدروب.

* * *

كَوَتَرٍ كانت مشدودة روحي

ورغبتي مثل نسر في تمام الطيران

انطلق السهم وضاع في الهواء

انطلق الجناح وتاه في السُّحب.

* * *

أعثر على جزيرة الكنز

حيث تختبئ شجرةُ الحبّ العذبة،

ويجيبني بحرٌ أخضر أو سماءٌ زرقاء مقفرة:

«كلّ روح جزيرة».

* * *

آهٍ أيّتها الأرواح- الجُزر. مثل عرائس موعوداتٍ،

عذراوات مقدّسات وُلدن أرامل!

لا وجود للحبّ، لا وجود للحبّ، آه! أيتّها الجزر- الأرواح

اليتيمات دوماً، عارياتٍ ووحيدات!

* * *

هكذا، باطلٌ كلّ شيء، وكلّ ما عاش تلاشى

كلّ شيء يدمّر ذاته في انتحار حزين

كاتب أردني.

غبارٌ هي الحياة، والمصير ريح

والموت ذاته، في النهاية، لا ينهي شيئاً.

* * *

صوب العتمة تمضي

ومن الظلمات جئت

كما ينساب الثلج

كنسّاج ضباب تسدي الساعات

حالم يقظةٍ تحرث العدم وتعمُر الموت!

---

(1) ولد ومات في لاباز. كان محامياً وبرلمانياً، كما عمل في الصحافة. انتخب رئيساً للبلاد لكنه لم يمارس مهام منصبه. يعدّ أعظم شاعر في تاريخ بوليفيا. من أعماله: «أناشيد» 1898، و«رباعيات جديدة» 1927.

---

(2)

لويس ميندتسابال سانتا كروز (1907- 1946)

الرّسام

في كأس غيابي الذي تملأينه باسمك

أذوّب ذكرى نظراتك العذبة

ويخطر لي أن الألم سيكون أقلّ

لو وصل عطر ضفائرك السمراء البعيد

إلى عزلتي مثل هديّة.

رسم غيمةً مسافرةً وقال: تلك هي الرغبة؛

رسم عصفوراً مهاجراً وقال: تلك هي اللذة؛

وفي اندفاعة إلهام رسم الفنّانُ صورةً للمجدليّة:

الألم.

أراد أن يرسم الحبّ فلم يدر ما يصنع،

كيف يرسم بكاءً أو تنهيدة،

رغبةً في البكاء، و رغبةً في الضحك؟

بعد أن فكّر طويلاً كيف يرسمُ الحبَّ،

رسم دمعةً حارقةً وعيني امرأة.

---

(2) ولد في أورورو ومات منتحراً في لاباز. عمل في الصحافة والتدريس. يندرج شعره الذي تغلب عليه مسحة رومانسية في ما عرف بـ«ما بعد الموديرنزم». من أعماله: «أخاديد الشمس» 1936، و«ومضة» 1945.

---

(3)

مارسيلو اردوز رويس (1946 -)

تناغم ليلي

يزهرُ

القمرُ

الأبيضُ

في حديقة الليل

يزهرُ

أبيضَ

القمرُ،

والنّجماتُ

بين أغصان العتمة

أجراسٌ في الصمت البلّوري،

ألحانُ ضوءٍ

تغنّي جمالَه.

غروب

شمسٌ ناريّة

تغوص سريعاً في البحيرة

فتضطرم المياه،

ثم يأتي الليل ليطفئها

بمعطفه الهائل.

---

(3) ولد في تاريجا. عضو اتحاد الكتاب البوليفيين، كرّس جزءاً كبيراً من شعره للعاطفة من أعماله: نجوم في النهار 1979.

المصدر:

Poésie bolivienne du XXème Siècle. Editions Patino. Genève. 1986



لوحة للفنان بشارة العبار

مع أحمد فؤاد نجم
رحلة مع الشاعر الكبير والثائر الذي لا يلين

هاشم غرايبة

*** القابض على الكلمة الشريفة في عصرنا، كما القابض على الجمر.**

*** القضية الفلسطينية في قلب المصريين جميعاً، والشعب المصري لن ينسى فلسطين.**

*** أزور عمان حتى أتنفس الحرية.**

*** الشعب الأردني شعب طيب وكريم، يحكمه ملك من سُلالة الرسول صلى عليه وسلم..**

*** ميدان التحرير قلب مصر وبوصلة المستقبل..**

*** فيه مصريين صاروا «إخوان»، أنا ضدهم.. وفيه «إخوان» مصريين دول أنا مش ضدهم.**

كغيره من المصريين زلزلت هزيمة حرب حزيران الشاعر أحمد فؤاد نجم، وسادت نغمة السخرية والانهزامية بعض أشعاره التي غناها صديقه وتوأمه الشيخ إمام، مثل: «الحمد لله خبطنا تحت باطنا - يا محلى رجعة ضباطنا من خط النار»، و«يعيش أهل بلدي وبينهم مفيش - تعارف يخلى التحالف يعيش»، و«وقعت م الجوع ومن الراحة - البقرة السمرا النطاحة»، وسرعان ما اختفت هذه النغمة الساخرة الانهزامية، وحلت مكانها نغمة أخرى مليئة بالصحوة والاعتزاز بمصر، مثل: «مصر يا امة يا بهية - يا ام طرحة وجلابية».

انتشرت قصائد نجم التي لحّنها وغناها الشيخ إمام كالنار في الهشيم، داخل وخارج مصر.

في العام 1969 تم القبض عليهما ليحاكما بتهمة تعاطي الحشيش، ولكن القاضي أطلق سراحهما..

قضى نجم والشيخ إمام الفترة من هزيمة حزيران، حتى نصر أكتوبر، يتنقلان من سجن إلى آخر، ومن معتقل إلى آخر، وهما يغنيان:

كاتب أردني.

شيّد قصورك ع المزارع

من كدّنا وعمل إيدينا

الخمارات جنب المصانع

والسجن مطرح الجنينة

واطلق كلابك

في الشوارع

واقفل زنازينك

علينا

وقلّ نومنا في المضاجع

أدي احنا

نمنا ما اشتهينا

واتقل علينا بالمواجع

احنا اتوجعنا

واكتفينا

وعرفنا

مين سبب جراحنا

وعرفنا روحنا

والتقينا

عمال وفلاحين

وطلبة

دقت ساعتنا

وابتدينا

نسلك طريق

مالهش راجع

والنصر قريب من عنينا

النصر أقرب

من إدينا

(هذه القصيدة، القريبة من قلب نجم، أنشدها لنا في أمسيته الجرشية مساء الأربعاء 3-7- 2013 في إطار مهرجان جرش السنوي).

ظلّ نجم وإمام يتردّدان على السجون حتى أفرج عنهما بعد اغتيال الرئيس أنور السادات في منتصف الثمانينيات .. وللأسف بدأت الخلافات في هذه الفترة تدبّ بين ثلاثي الفرقة؛ الشيخ إمام، ونجم، ومحمد علي عازف الإيقاع، ولم تنته إلا قبل وفاة الشيخ إمام في العام 1995 بفترة قصيرة.

(عندما سألته عن خلافه مع الشيخ إمام لم يرغب بالإجابة، واكتفى بالترحُّم على الشيخ إمام.. صفن قليلاً ثم أردف: كان يحب صوت الشيخ محمد رفعت.. ونا اليوم كل ما انصت للشيخ رفعت تنزل دمعتي).

ليس سهلاً أن تحاور أحمد فؤاد نجم، فهو متفلت من كل إطار، مهما كان فضفاضاً..

لذا، فإني أعتذر سلفاً من القراء، والشاعر الكبير، إذا ما أخطأت في لملة شتات حديث أحمد فؤاد نجم الذي دار في أماكن مختلفة، وفترات متقطعة، وعبر جمل مبتورة كان عليّ توضيحها وإدراجها في نسق يسهل تناوله.

فلم يتسنّ لي الحديث معه بعد مؤتمره الصحفي في فندق الريجنسي مساء الثلاثاء 7/2. وفي صباح اليوم التالي التقيته على الفطور.. بدا لي مرحاً نشيطاً بالنسبة للتجاعيد التي رسمها الزمن وسطرتها المعاناة على وجهه.. كان يتحرك حول المائدة بـ«دشداشته» المألوفة ويخدم نفسه منشرح الأسارير، رافضاً مساعدة مرافقه الشاب «ميشيل» ويستشيرني في خيارات الطعام..

قلت له: في الفنادق تتشابه الأطعمة في كل العالم.

ضحك ملتفتاً إليّ: عولمة بقى.. كله ينسخ عن كله..

- لازم تروح معي حوارة، قريتي..

قاطعني: بحب الريف أنا أصلي فلاح من الشرقية.. زارع قدام بيتي شجرة مشمش أرعاها كل يوم الصبح عشان بتفكرني بقريتي..

(نجم من مواليد 23 أيار 1929 في قريه كفر أبو نجم بمدينة أبو حماد في محافظة الشرقية).

بعد الفطور لم يطل الحديث معه، فقد كان متشوقاً (للنهر المقدس) و(أشم ريحة فلسطين الحبيبة) وزيارة البحر الميت (هذه العجيبة) – ما بين الأقواس حسب تعبيره..

* * * *

مساءً كنت أنتظره مع جمهور محبيه في الساحة الرئيسية بين أعمدة جرش الشامخة..

صعد المنصة رشيقاً مرحاً.. وبدأ بالحديث عن الثورة المصرية؛ قال إن ميدان التحرير في مصر يحمل اسمه الحقيقي، وقال إن مصر الآن تستعيد دورها القديم، مؤكداً أنّ ما من قوة يمكن لها إيقاف قوة الشعب المصري .

(لاحقاً، ونحن نستقل المصعد إلى غرفته رقم 1212 في فندق الريجنسي، قال لي ما معناه: الإخوان خسروا الميدان من زمان لما اضطروا يعملوا مهرجان نصرة الشريعة في ميدان النهضة في الجيزة.. ميدان التحرير قلب مصر وبوصلة المستقبل..).

بدأ نجم أمسيته بإلقاء قصيدة «كلب الست»، حيث تحدّث للجماهير الكبيرة الحاضرة عن مناسبة كتابتها، وبأجواء من المداعبة طلب نجم من إدارة المهرجان كأساً من الشاي، حيث قال وببساطته العفوية: «ما عندكمش حاجة سخنة، جيبولي شاى..الشاى حلو..

(ألا يوجد عندكم مشروب ساخن.. فلتحضروا لي شاي)»، لتضجّ المدرجات بالضحكات والتصفيق.

وقرأ قصيدة «شيّد قصورك» التي نوّهنا إليها سابقاً.. وقصيدة «البتاع» التي اعتبرها النقاد قصيدة «سيميائية» بامتياز، وصنّفها بعضهم «ما بعد حداثية»، رغم أنّ نجم لا يحفل بهذه التصنيفات كما فهمت منه لاحقاً..

قصيدة البتاع

يا للي فتحت البتاع

فتحك على مقفول

لأن أصل البتاع
واصل على موصول
فأيّ شيء في البتاع
الناس تشوف على طول
والناس تموت في البتاع
فيبقى مين مسؤول؟
وإزاي حتفتح بتاع
في وسط ناس بتقول
بأن هذا البتاع
جاب الخراب مشمول
لأنه حتة بتاع
جاهل غبي مخبول
أمر بفتح البتاع
لأنه كان مسطول!
وبعد فتح البتاع
جابوا الهوا المنقول

نكس عشوش البتاع
وهدّ كل أصول
وفات في غيط البتاع
قام سمّم المحصول
وخلا لون البتاع
أصفرحزين مهزول
وساد قانون البتاع
ولا علة ولا معلول
فالقاضي بتع البتاع
فالحق ع المقتول
والجهل زاد في البتاع
ولا مقري
ولا منقول
والخوف سرح في البتاع
خلا الديابه تصول
ويبقي البتاع في البتاع

والناس صايبها ذهول

وإن حد قال دا البتاع

يقولوا له مش معقول

وناس تعيش بالبتاع

وناس تموت بالفول

وناس تنام ع البتاع

وناس تنام كشكول

آدي اللي جابه البتاع

جاب الخراب بالطول

لأنه حتة بتاع

مخلب لراس الغول

باع البتاع بالبتاع

وعشان يعيش على طول

عيّن حرس بالبتاع

وبرضه مات مقتول.

(البتاع هنا ليس شيئاً واحداً.. بل هو عبقرية الشاعر في استعمال المفردة العامية، وإسقاط الدلالة على ألفاظها....وقد كتبها الشاعر أحمد فؤاد نجم في زمن الرئيس السادات..).

ولا نستطيع أن نتحدث عن أحمد فؤاد نجم ولا تحضر فلسطين..

يا فلسطينية والبردقاني رماكو..

بالصهيونية تقتل حمامكو فِ حماكو

يا فلسطينية وأنا بدي أسافر حداكو

ناري بإيديا وإيديا تنزل معاكو

على راس الحية وتموت شريعة هولاكو

يا فلسطينية والغربة طالت كفايا

والصحرا أنّت من اللاجئين والضحايا

والأرض حنّت للفلاحين والسِقايا

والثورة غاية والنصر أول خطاكو

يا فلسطينية والثورة هيّ الأكيدة

بالبندقية نفرض حياتنا الجديدة

والسكة مهما طالت وبانت بعيدة

مد الخطاوي هو اللي يسعف معاكو

يا فلسطينية فيتنام عليكو البشارة

بالنصر طالعة من تحت مية ألف غارة

والشمعة والعة والأمر كان بالخسارة

راجعين حيارى عقبال ما يحصل حداكو.

فقد أشار نجم إلى أن الشعراء الذي يحملون الرسالة

الشعرية وجوهرها في مصر كثر، وقال إن القضية الفلسطينية في قلب المصريين جميعاً، وإن الشعب المصري لن ينسى فلسطين، وقال إن القابض على الكلمة الشريفة في عصرنا كما القابض على الجمر .

بعد الأمسية الجرشية التي اشتكى الجمهور من قصرها؛ وكنت قد سبقته إلى الفندق الذي يقيم فيه، وجاء عائداً من جرش بصحبة صبيّة منتدبة من إدارة المهرجان، ومعه مرافقه الشاب «ميشيل»..

قلت لنفسي: أفضل وسيلة لاستدراج شاعر للحديث أن تنشد شعره.

بادرته قائلاً: هما مين واحنا مين يا عم نجم؟

انشرحت أساريره وهتف:

احنا مين وهما مين؟

احنا الفعلا البنايين

احنا السنه واحنا الفرض

احنا الناس

بالطول والعرض

هتفت : مبروك لمصر

فتح ذراعيه: طلع بيان الجيش؟

في المصعد قدمت له العدد الأخير من مجلة أفكار وقدمت له نفسي..

قاطعتني الصبية: «لا .. ما بصير هيك. لازم موافقة مدير المهرجان..».

تركتهم وعدت إلى بهو الفندق منتظراً بلا طائل..

أخيراً انفردت به صبيحة الخميس 7/4 في بهو الفندق..

كان نجم سعيداً جداً بتطور الأحداث في مصر.. بادرني قائلاً:

– ميدان التحرير قال كلمته.

قلت: لكن ميدان رابعة العدوية قال شيئاً آخر.

تعكر وجهه، وارتفع صوته متحشرجاً:

«ميدان التحرير كعبة الأحرار، وقدس الأقداس، ونظام «الإخوان» سيغور عن مصر أم الدنيا».

– أنت ضد الإخوان المسلمين يا أستاذ؟

– هههه أنا مش أستاذ أنا شاعر..

ألححتُ عليه: «لم تجب سيدي.. الشاعر أحمد فؤاد نجم ما هو موقفه من الإخوان المسلمين؟».

– فيه مصريين صاروا «إخوان». أنا ضدهم. وفيه «إخوان» مصريين دول أنا مش ضدهم.

شوف أنا مش ضد حقوقهم المدنية.. أنا مش مع الإخوان أكيد، لكن السنة اللي فاتت عجب .. نجحوا فقط في تكريه الناس فيهم.. مش أقول كده لأني يساري.. الناس كرهتهم.. مش عايزاهم .

حاولت استفزازه أكثر: «أنت حيّرتنا يا أستاذ: شيوعي، ثم وفدي، والآن ليبرالي مع حزب المصريين الأحرار؟».

- هههههه أنا ماركسي.. يساري ماركسي منحاز للفقرا والشغيلة والفلاحين، ما عمريش كنت غير كده.. لكن الأحزاب وسيلة تفرضها الظروف.. هيّ مش غاية في حد ذاتها..

حاولت تهدئة توتره وقلت: «نحكي عن الشعر؟».

- أقول لك إيه عن الشعر؟

- يقال إنك لم تجدد في شعرك..

- هههههه تجديد؟ إيه يعني عايزني أكتب للناس طلاسم.. أنا مع الناس دايماً، مع مصر دايماً، وعشانهم وبلغتهم هاجمت عبد الناصر الله يرحمه، وهاجمت السادات، ولعناتي نزلت ع مبارك زي المطر، وفضحت حكم الإخوان .. هي مصر تجيب لي الجديد ونا ماحبّش الحيطة المايلة.. شعري ينحاز للناس الكحيانين اللي أنا عايش معهم طول عمري..

أمام انفعاله لم أملك إلا تغيير الموضوع.. سألته:

- أما زلت تعيش في الحي الشعبي اياه..

(كنت أقصد حارة جوش قدم بجوار الأزهر الشريف).

- اه طبعاً في المقطم.. وأحلى شي بحياتي شجرة المشمش قدام بيتي اللي أصبّح عليها كل يوم.. والناس الطيبين اللي بيسطوا وشهم ليَّه ونا رايح ونا جاي.. صباح الخير يا عم أحمد.. ازيك اليوم يا عمنا.. عايز حاجة يا فندم.. مسا الخير يا أحمد.. هيّه دي الحياة.. هُمَّ دول الشعر.. هُمَّ دول

مصر الطيبة.

(كنتُ قد زرته في القاهرة في تلك الحارة، وكان ذلك في ثمانينيات القرن الماضي، وكتبتُ عن الثلاثي نجم وإمام ومحمد علي عازف الإيقاع .. لم اذكّره بذلك لأنّي متأكد أنه لن يتذكرني..

زرته في حارة «جوش قدم» بجوار الأزهر الشريف -حيث كان يقيم حينئذ- وعلى امتداد ساحته العريقة يقع حي الغورية؛ واحد من الأحياء القديمة في القاهرة، حفظ لمصر الكثير من ملامحها الحضارية والاجتماعية. البؤس الطويل القديم، والاستمرار رغم كل شيء ويقدّم هذا الحي كل يوم طاقات عظيمة لا حدود لغناها.

«جوش قدم» حارة ضيقة، يصل المرء إليها مخترقاً صفوف عربات اليد الصغيرة التي تحمل نماذج من إنتاج خان الخليلي، بينما تفوح من الحوانيت المصفوفة على الجانبين رائحة البخور والعطور الشرقية. ولأنّ المكان يأبى إلا أن يخاطب في زائريه الحواس كلها، فإنّ نداءات الباعة وأصوات المؤذنين وتراتيل المقرئين والمصلين لا تتوقف ليلاً أو نهاراً، حيث تصنع الذاكرة هنا حاجزاً منيعاً ضد اليأس).

قلت له:

- ختاماً لحديثنا.. ماذا تقول لمصر اليوم؟

ضحك وقال:

- اليوم وبكرة وامبارح وللأبد، حفضل اغني لها

مصر يا امّة يا بهية..

أكملت أنا ومن كان معي حول الطاولة:

«مصر يا امّة يا بهية..

يام طرحة و جلابية

الزمن شاب وانتي شابّة

هو رايح و انتي جاية

جايه فوق الصعب ماشية

فات عليكي ليل وميّة

و احتمالك هوَّ هوَّ

و ابتسامتك هيَّ هيَّ

تضحكي للصبح يصبح

بعد ليلة ومغربية

تطلع الشمس تلاقيكي

معجبانية وصبية

يا بهية

عصفور محني يغني

على الأفراح ومن تاني

يرمي الغناوي تقاوي

تبوس الأرض

تتحنى

تفرح

وتطرح

وتسرح

وترجع تاني تتغنى

اللي بنى مصر كان في الأصل حلواني

يعطيك العمر والصحة وتبقى

ترمي الغناوي تقاوي

تبوس الأرض».

ارتشف شاعرنا الشاي باستمتاع، وقال كأنما يحدث نفسه:

«أنا عجّزت خلاص..

العصفور محني اليوم لمحمود بدر واخوانه

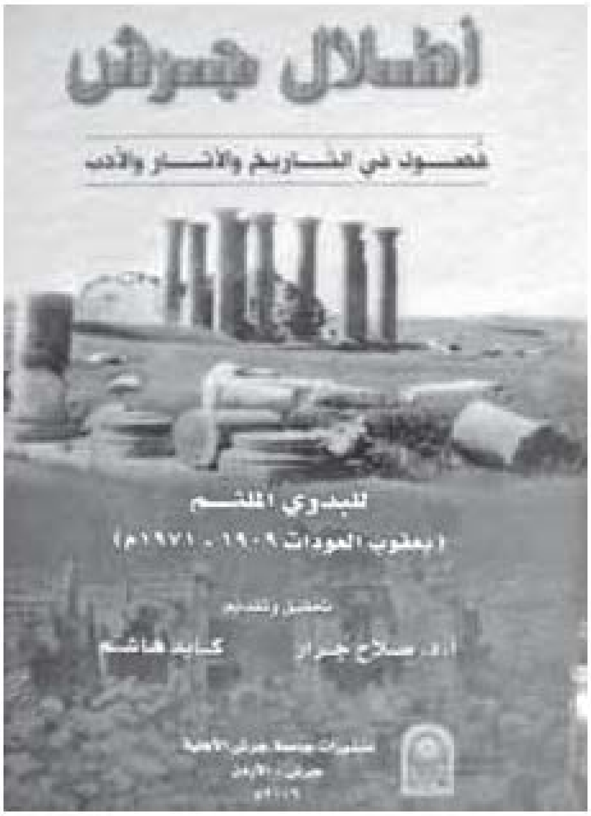
بهية الليلة لتمرد مصر، للمتمردين ع الظلم في الدنيا كلها

عصفور محندق يزقزق كلام موزون وله معنى

عن الأرض سمرا و قمرا».

وقفة مع كتاب يعقوب العودات: أطلال جرش

د. صلاح جرار



في الأعوام 1935 إلى 1937 عمل يعقوب العودات معلّماً في مدرسة جرش الأميرية، وكان كتابه «أطلال جرش» ثمرة تلك المرحلة المهمّة من مراحل حياته، ولم يكن هذا الكتاب أوّل ما ألّفه العودات، بل بدأ العودات الكتابة والتأليف والنشر منذ العام 1926 في سنّ مبكّرة، أي عندما كان عمره نحو سبع عشرة سنة. فقد بدأ في هذه السنّ يضع مقالاته بتواقيع مستعارة إلى أن استقرّ على توقيع «البدوي الملثّم» الذي أصبح لقباً دائماً له. وكان ينشر مقالاته في الصحف والمجلات في الأردنّ وفلسطين ولبنان وسوريا ومصر والكويت. ومن الكتب التي سبقت كتابه عن جرش، كتابه «إسلام نابليون» الذي صدر عن المطبعة التجاريّة في القدس عام 1937.

إنّ كتاب «أطلال جرش» الذي قمتُ مع الصديق الأستاذ كايد هاشم بتحقيقه، وقامت جامعة جرش الأهلية مشكورة بنشره عام 2006، له أهميّة علميّة وأدبيّة كبيرة، ولكنني قبل أن أتحدّث عن هذا الكتاب وأهميّته أودّ أن ألفت النظر إلى مسألة مهمّة في مسيرة التعليم في الأردنّ، وتتمثّل في ذلك المستوى العلميّ والمعرفيّ لمعلّمي المدارس في تلك الحقبة المتقدّمة من تاريخ الأردنّ، فقد بدا طبيعياً أن تجد معلّماً ينتقل من مدرسة إلى مدرسة ومن مدينة إلى مدينة يؤلّف كتباً في موضوعات شتّى تتّسم بالعمق والتنظيم المنهجي وسعة المعرفة ودقّة اللغة وجمال الأسلوب، ولئن كان للفروق الذاتية أثرها الكبير في

جعل أحد المعلّمين مؤلّفاً وآخر غير مؤلّف، وأنّ يعقوب العودات كان ينزع منذ صغره إلى العلم والأدب والتفكير والتأليف، إلاّ أنّ من يستعرض الأعلام الأردنيين في تلك الحقبة يجد أنّهم خرجوا من أوساط التعليم، وكان أكثرهم معلّمين.

وممّا يلفت النظر أيضاً في هذه الحقبة من تاريخ الأردنّ اهتمام علمائها بآثار الأردنّ، ونقف في هذا المجال على كتابين هما: كتاب «أطلال جرش» للعودات، وكتاب «وقفة عين الآثار» للشيخ حمزة العربي. وفي ظنّي أنّ الالتفات إلى الآثار في هذه الحقبة التي تعدّ حقبة التأسيس للدولة الأردنية هو دليلٌ على إدراك هؤلاء العلماء لأهمية حصر الآثار والمحافظة عليها بوصفها ركيزة أساسية من ركائز قيام الدول، وهذا دليلٌ على عمق انتماء هؤلاء العلماء للوطن وحرصهم على دعم أركانه. ويتمثل حرص يعقوب العودات على آثار الأردنّ وإحساسه بأهميّة كلّ قطعة منها في تحسّره على بعض القطع الأثرية التي نقلت من جرش إلى دمشق وأنّ بعضها كان يزيّن جدران فندق دمشق، حيث يقول (أطلال جرش، ص113-114): «في صيف عام 1935 نزلتُ ضيفاً على صديقي العلامة الكبير الأستاذ عيسى إسكندر المعلوف في قصره العامر بزحلة، فتفتّحت بيننا مغاليق الحديث، وتشعّبت بيننا مسالك الأخبار، حتى أخذنا نقارن بين جرش وبعلبك، فذكر لي الأستاذ -حفظه الله- أخبار نفرٍ من السوريّين توصّلوا إلى اقتناء ألواح من فسيفساء جرش ترتقي إلى القرن السابع للميلاد، تمثّل أشباحاً ورموزاً كانت في جرش، فاستُخرجت وأُطرت (بُرْوِزَتْ) ونقلها بعض ذوي الأطماع إلى خارج بلاد إمارة الأردنّ بكلّ دقّة وإتقان وتلوين».

ويتابع العودات قائلاً: «ومن هذه الآثار المفقودة التي خسرتها بلاد الأردنّ ألواح من الفسيفساء الصقيلة تزيّن اليومَ جدران فندق دمشق المعروف بـ Damascus Palace لصاحبه السيّد ندره ألوف، وقد زرتُها بنفسي مع صديقي الشاعر الأستاذ عبدالله حلاق صاحب مجلّة (الضاد) الحلبيّة، ولفت نظري من بينها لوحٌ يمثّل مجموع آلهة اليونان المشهورة برموزها... ولوحٌ آخر يمثّل الإلهة «جينون» أو «هيرا» متوّجة، وبيدها صولجان، يحدّق بها نبات مقدّس خصّص لها. والثالث يمثّل «باخوس» إله الخمر مكّللاً بنبات اللبلاب، وحوله أغصان الكرمة وعناقيدها وهي شاراته، وأمامه رمز آخر لـ«باخوس» وهو شاب بيده كأس خمر وقربه طائر العقعق».

ولئن كان هذا الكتاب يحمل عنوان «أطلال جرش» إلاّ أن نصيب جرش منه لا يكاد يتجاوز نصف عدد صفحاته، إذ يتألّف الكتاب من إلمامة تقع في خمس صفحات، وأربعة فصول موزّعة على النحو التالي: الفصل الأول يقع في ثلاث وخمسين صفحة، وهو بعنوان «المدن العشر: ديكابولس»، وقدّم العودات لهذا الفصل بعبارة مهمّة نسبها إلى مكسيم غوركي، وتكشف عن هدف العودات من كتابة هذا الفصل، بل من تأليف هذا الكتاب، والعبارة هي: «إني أنصح لرفاقي أن يعرفوا تاريخ بلدهم معرفة صالحة، وأن يدركوا ما ينقصه، ويعلموا ماضيه وحاضره وآتيه، حتى يستطيعوا أن يعملوا له العمل الحسن».

ومن الواضح أن تعريف الناس بماضي الأردنّ وحاضره ومستقبله هو ما رمى إليه العودات من كتابه، وذلك من أجل أن تكون هذه المعرفة منطلقاً للأردنيين لعمل ما ينفع بلدهم.

وهذا ما يفسر وجود هذا الفصل عن المدن العشر الذي استغرق نحو 40% من الكتاب، صحيح أنّ كون جرش مدينة رئيسية من المدن العشر اليونانية هو سببٌ كافٍ للتمهيد لهذا الكتاب بفصلٍ عن المدن العشر، إلاّ أنني أرى أنّ حرص العودات على التعريف بتاريخ الأردنّ كان دافعاً آخر للحديث عن هذه المدن، ولذلك تناول العودات في هذا الفصل الحديث عن بيسان وجدارا والسوسيّة وطبقة فحل وعمّان والصنمين وقنوات وبيت راس ودمشق، لكنّه خصّص أكثر من نصف عدد

صفحات هذا الفصل للحديث عن عمّان (فيلادلفيا) فتحدّث عن تسميتها وآثارها ومسكوكاتها وموقعها الجغرافي وتاريخها من أيام العمونيين ثمّ الأنباط وصولاً إلى زمن المؤلف، ثمّ أورد ما قيل فيها من شعر في دواوين العرب، ثمّ يتحدث عن عمّان عاصمة إمارة الأردنّ، ويقول إنّ عدد سكّان عمّان عندما ألّف العودات هذا الكتاب كان حوالي 40 ألف نسمة، ويقول: يدلّك على هذا قول الشاعر:

عمّان بالأمس كانت جدّ مقفرةٍ

واليومَ أضحَتْ عروسَ الشرّقِ عمّانُ

(أطلال جرش، ص 74).

ويختم حديثه عن عمّان بما قال إنّه «حادثان بارزان» حيث يقول: «وأبرز ما تفخر به هذه المدينة حادثان هامّان: الأوّل: زيارة جلالة المغفور له الملك (حسين بن علي) رضوان الله عليه لعمّان قادماً من العقبة بطريق سكّة حديد الحجاز، فدخلها يوم 8 يناير 1924، وفيها سعى سموّ الأمير عبدالله المعظّم لأخذ البيعة للمليك العربيّ الجليل، فتمّ لسموّه ما أراد وجرت البيعة يوم 12 مارس سنة 1924، وغادر الملك الحُلاحل عمّان إلى مكّة المكرّمة يوم 20 مارس حاملاً لقب «خليفة المسلمين». الثاني: عودة هذا المليك الصالح من قبرص على ظهر البارجة (دلهي) حين اشتدّت على جلالته وطأة الداء إلى عمّان حيث فاضت روحه الزكيّة في إحدى مقاصير (رغدان) العامر صباح 3 حزيران 1931، ودفن في 4 منه في المسجد الأقصى باحتفالٍ مهيب رائع مشى فيه العالمان الإسلامي والعربي ممثّلين بالشخصيات البارزة» (أطلال جرش، ص 75).

إنّ عناية المؤلّف بعمّان على هذا النحو هو تعبيرٌ عن قيام الأديب برسالته في تعزيز مقوّمات الهويّة الوطنيّة، وإضاءة هذه المقوّمات وإبرازها، وذلك لكون عمّان عاصمة للأردنيين.

ولا ينبغي أن نغفل أن العودات نقل في ذلك أخبار أحداث عاصرها وشاهدها بنفسه، ممّا يعطي لكتابه أهميّة خاصّة.

أمّا الفصل الثاني، فقد كان مخصّصاً لجرش، وتحدّث فيه العودات عن اسمها وتاريخها وأبرز آثارها: السور وأبوابه الخمسة، قوس النصر، معبد «زفس» (المعبد الجنوبي) والمدرّج العمومي، والندوة الرومانية، والشارع السلطاني، وهيكل «أرتيمس»، والمدرّج الشمالي. ويقدّم تفاصيل دقيقة عن كلّ أثر من هذه الآثار.

وفي الفصل الثالث من الكتاب يتحدث المؤلّف عن أشهر آلهة اليونان والرومان ورموزها في فسيفساء مدينة جرش، ومنها: «المشتري» و«زحل» و«سيبيل» و«نبتون» و«باخوس» و«المريخ» و«منيرفا» و«ديانا» و«عطارد» و«هرقل» و«إسكولاب» و«أبولون» و«جينون» و«سيريس» و«إيغي» و«بليطون» و«منيموزين» و«برسفوني» و«فلكان» و«الزهرة».

ويختم حديثه في هذا الفصل قائلاً بحسرة وحزن: «هذه أشهر أسماء الآلهة عند الرومان واليونان ممّا وجد منقوشاً على ألواح زاهية بديعة من الفسيفساء المعرّقة في جرش، وقد أضاعها ذوو الأغراض بأثمانٍ بخسة ونقلوها إلى هواة الآثار في سوريا، ممّا يحزّ في النفس ويجعلها تتحرّق لوعةً وأسفاً على تحفٍ طريفة خسرتها بلاد الأردن» (أطلال جرش، ص 120).

ويُتْبِعُ العودات هذا الفصل بمقالة له مهمّة يتحدث فيها عن وجود قطع فسيفساء في كنيسة القديسين بطرس وبولس في جرش تمثّل صورة مدينة الإسكندرية في مصر. (أطلال جرش، ص 121 – 123).

أمّا الفصل الرابع من هذا الكتاب، فيتناول فيه المؤلّف مدينة جرش والمدن العشر في الأدب العربيّ، ويعرض لنزول الشاعر العربيّ الكبير أبي الطيّب المتنبّي في جرش سنة 333هـ عند عليّ بن أحمد المرّي، حيث نظم قصيدته التي مطلعها:

لا افتخارٌ إلاّ لمن لا يُضامُ

مدركٌ أو محاربٌ لا ينامُ

ويتحدث المؤلّف في هذا الفصل، أيضاً، عن رحلات عمر بن أبي ربيعة في ربوع فلسطين والأردنّ وزيارته لعمّان والقدس واللدّ وبيسان وأمّ قيس.

كما يورد المؤلّف قصيدة للشاعر محمد الشريقي عنوانها: «أيّها الإنسان على أطلال جرش»، نظمها سنة 1928، وقصيدة أخرى للشاعر المطران غريغوريوس حجّار عنوانها: على الطلل العافي، نظمها سنة 1920، وقصيدة ثالثة للشاعر سعيد العيسى، وخطبة للفيلسوف رضا توفيق بك عن الآثار، ومقالة بعنوان بين أطلال جرش للمؤلّف عن آثار جرش، وبعض النقول من مصادر مختلفة من مؤرخين وآثاريين ومهندسين وأدباء وسواهم.

وتأتي أهميّة هذا الكتاب من غناه بالمعلومات الآثارية والهندسيّة والتراثية والتاريخية والأدبيّة، ومن حرص المؤلّف على دقّة معلوماته وعلى توثيق معظم هذه المعلومات من المصادر المختلفة الدينية والتاريخية والجغرافية والأدبيّة بالإضافة إلى لقاءاته ومشاهداته الشخصية. ومن المؤلفات التي اعتمد عليها في هذا الكتاب: ملوك العرب لأمين الريحاني، والكتب السماوية، وكتاب أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم للمقدسي (ت 380هـ)، ودواوين الشعراء الجاهليين والإسلاميين، ومعجم البلدان لياقوت الحموي، وكتاب جغرافية فلسطين للأب فانسان، ومعجم الصحاح للجوهري، والقاموس المحيط للفيروز أبادي، والمسالك والممالك لابن خرداذبة، وكتاب رحلات بيركهارت في سورية الجنوبية، وكتاب الخطوط اليونانية واللاتينية في سوريا لـ«ودنجتون»، ورحلة بنيامين التطيلي، ودائرة المعارف العبرية، والأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، والإفادة والاعتبار لعبد اللطيف البغدادي، ونخبة الدهر لشيخ الربوة الدمشقي وغيرهم كثير.

ومن الشخصيات التي التقى بها وأخذ عنها: المطران بولس سلمان رئيس أساقفة شرق الأردنّ، والمؤرّخ عيسى إسكندر معلوف، والبروفسور كلارنس فيشر مدير معهد الأبحاث الشرقية الأميركي للشؤون التاريخية والآثار القديمة، ومحمد الشريقي، والمطران غريغوريوس حجّار، والشاعر سعيد العيسى، وغيرهم.

إنّ كثرة المصادر التي رجع إليها المؤلّف كفيلة بدقة ما ساقه في هذا الكتاب وضامنٌ لأهمية ما ورد فيه.

وكان من أهمّ دوافع تأليف هذا الكتاب بالإضافة إلى ما سلف، أنّ يعقوب العودات قد كان صاحب نظر وتأمّل، وقد أتاح له عمله في جرش معلّماً لثلاثة أعوام أن يقف بين تلك الآثار مفكّراً ومتدبّراً، ساعده على ذلك حبّه للعلم والمعرفة وإحساسه بحركة التاريخ والأمم، فيقول: «وكان من رضا الله عليّ أن أعمل في حقل مدرسة جرش الأميرية ثلاث سنوات توفرت لي خلالها دراسة آثار هذه البلدة، وكنتُ مأخوذاً حقّاً بموجة من الدهشة والذهول عندما أجلس وحيداً مفكّراً بالأوائل وما آلت إليه آثارهم، فنشّطني دافعٌ ملحٌّ من النفس لإماطة اللثام عن تاريخ هذه الأطلال ووضع مصنّف يتناول أخبارها ويجمع بين مطويّاته ما جاء في وصفها من منظوم ومنثور...». (أطلال جرش، ص 37).

إنّ يعقوب العودات، وهو يؤلّف كتابه عن جرش في أثناء إقامته فيها وتطوافه بين آثارها وتفحّصه لها ومتابعته لما جرى تسريبه خارج الأردنّ من آثارها، ووصفه لمشاهداته وصفاً تفصيلياً دقيقاً، كلّ ذلك يجعل من العودات شاهد عيان للموضوع الذي يؤلّف فيه كتابه، ويزيد من أهميّة كتابه ومصداقيّته.

عمان في 2013/6/11

رسائل إلى والدي «البدوي الملثّم»

خالد يعقوب العودات



يعقوب العودات

أيها الوالد العظيم،

ترددتُ كثيراً قبل أن أخطّ لك هذه الرسائل، أمن عاداتنا نحن الشرقيين أن يخاطبَ الأبناءُ آباءهم؟ لا أدري؟ أيحق لي أن أخاطبك وأنت الكبير بيننا، ورائحتك العطرة قد ملأت الدنيا عرضاً وطولاً؟ أستميحك عذراً بمخاطبتك: أنت الذي خاطبت العالم بأسره وأسرته بكلماتك الرنانة وجهدك المحمود.

إن العلاقة الخاصة بيني وبينك أعطتني جرأة لأقول كلمتي، وأن أعبّر عمّا يختلج صدري، وأن أحاول أن أردّ لك بعضاً مما غمرتني به طيلة حياتك. لقد أعطيتني أكثر مما استحققت، ضحيتَ بكل ما تملك لإسعادنا: غمرتنا بعاطفتك الأبوية الشاملة لتؤمّن لنا حياة كريمة ومستقبلاً زاهراً.

الرسالة الأولى:

علمتُ من المقربين أنّ يوم ولادتي في آب من العام 1950 كان أسعد يوم في حياتك.

لقد زهوتَ وطربتَ بقدوم وليّ العهد: وباستجابة السماء لدعواتك. فشكراً يا والدي وأتمنى من الله أن أكون كما قال الشاعر الطغرائي:

ولما رجل الدنيا وواحدها

من لا يعوّل في الدنيا على أحد

الرسالة الثانية:

مرّت سنواتي الأولى وأنا أشعر أنّ شيئاً ينقصني، لا أدري أيها البدوي الملثّم. إن الفراغ الذي تركته بغيابك عنّا إلى أمريكا الجنوبية أثّر كثيراً في اللاوعي، وتساءلتُ مراراً أين أنت؟ فكان الصمت وبقي الفراغ.

أتذكر وأنا في عامي الثالث أن دخل المنزل شاب طويل القامة عريض المنكبين، فناديته يا عمي، على إثرها جلجل هذا الغريب بضحكة عالية ارتجت لها أركان منزلنا الصغير.

الرسالة الثالثة:

منذ دخولي المدرسة وتعلمي الحروف الهجائية، بدأت رحلتك معي كمرشد ومعلم.

منك تعلمتُ الصبر والمثابرة، وأنّ سلم النجاح يحتاج إلى الاجتهاد المتواصل دون كلل أو ملل.

ثابرتَ معي في النحو والصرف، وأرشدتني إلى تطوير قدراتي العلمية، كنتَ دوماً السراج الذي أنار دربي وأنار طريق الحياة، لقد حققتُ ما صبوتُ إليه، فكنتُ سيفك الذي لا ينبو وسهمكَ الذي لا يطيش.

الرسالة الرابعة:

بدخولي الجامعة الأمريكية في بيروت عام 1968، شعرتُ حينها بأنني حققتُ جزءاً من طموحاتك أنت، شعرت بسعادتك العظيمة بهذا الإنجاز.

اجتمعتُ في الجامعة مع فئة من أصدقاء المدرسة، فكنا دوماً نلتقي معاً، ونعيد ذكرى عمّان، وحياتنا المدرسية، وحينها بدأت رسائلك لي تُنشر تباعاً في مجلة الأديب البيروتية، فكانت تلك الرسائل محور حديثنا نحن الأصدقاء..

كم فرحنا جميعاً بصدور كتابك (رسائل إلى ولدي خالد)، قرأناها مراراً وتكراراً، فكانت لنا نوراً أضاءت قلمتنا: كيف لا ورشحات قلمك خاطبتنا.

ورجائي أن يقتبس كل طالب عربي من هذه «الرسائل» الملونة.. المتنوعة.. «عظات» قد تفيده في حياته العملية و«دروساً» قد تفضي به إلى مستقبل حافل بالطمأنينة وهدأة البال، و«عبراً» قد تجنّبه مزالق الحياة، وتدفع عنه عثرات الزمن!

والله من وراء القصد!

كتاب (رسائل إلى ولدي خالد) ألهمني طيلة حياتي، فكان الحارس الأمين والسند القوي، كان الشعلة التي أضاءت درب حياتي.

إن معرفتك للحياة على حقيقتها، جعل من هذا الكتاب ميثاقاً هاماً لأبناء جيلي من الأمة العربية.

أردد معك قول تاغو:

«لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت، ولا باليأس إذا أخفقت، بل ذكرني دائماً بأن الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح، وإذا نسيتك يارب فلا تنسني من عفوك وعطفك وحلمك: فأنت العظيم القهار القادر على كل شيء».

ابنك الوفي

الصيدلي خالد يعقوب العودات



يعقوب العودات

رسائل ورحلات وموسوعات

◄ كـايــد هاشـم

أصبح أدب الرسائل والمراسلات الأدبيّة في هذه الأيام تراثاً من الماضي. فقد أتَتْ وسائل الاتصال والتواصل الإلكترونيّة الحديثة عليه إتياناً مبرماً، وتلاشت تلك النكهة الحميميّة التي كانت تطبَع هذا الشكل من الكتابة في الصلات والصداقات التي عَرفها عالم الأدب وتاريخه، وإنْ ظلَّ بعض عبقها ما يزال يعطّر ورق رسائل الأدباء والكُتّاب الباقي في الخزائن والأدراج والأرشيفات، وما طُبِعَ منها في الكتب، والذي يحتفظ بالكثير من الإشارات والدلالات، والقوادم المنسيّة والخوافي المجهولة، والمعلومات المُضيئة لحيوات الأدباء وأدبهم ومواقفهم وآرائهم، وما يتعلَّق بشؤون فكرهم وشجونه، ومما باتَ يُعدّ من المصادر الوثائقيّة في دراسة سِيرهم وآثارهم وجوانبَ من تاريخ الحياة الأدبيّة والعامة، التي عاشوا في ظلالها وعاصروا قضاياها، وأنتجوا ما أنتجوا في أجوائها ومناخاتها.

وفي أدبنا العربيّ الحديث والمعاصر، كما في غيره من آداب العالم، نماذج كثيرة من أعمال المراسلات الأدبيّة، تنوَّعَت طوابعها وغاياتها ما بين الخاص والعام أو بما يمزج بين الطابعين والغايتين. وقد تصدّى باحثون مهتمّون للتنقيب عنها وجمعها وتصنيفها وإصدارها في كتبٍ ومجلَّدات، وفي أحيان قليلة كان أصحاب الرسائل أنفسهم هم الذين يعمدون إلى نشرها، كما فعل توفيق الحكيم في كتابه «زهرة العُمر» (القاهرة، 1975)، ومن قبل خليل السكاكيني في رسائلة إلى ابنه «سَرِيّ» (القدس، 1935)، ويعقوب العودات «البدوي الملثم» في «رسائل إلى ولدي خالد» (القاهرة، 1970)، وغيرهم. وهذا الكتاب الأخير للعودات وإن كان ليس بدعاً في هذا الجنس الأدبي، فإن العودات -كما يرى الناقد الدكتور يوسف بكّار- تخطّى في رسائله المفهوم العام السائد للرسالة، إضافة إلى أنه ضمَّن الرسائل جانباً مهمّاً من جوانب سيرته الذاتية وقصة حياته في درب كفاحه الطويل (د.بكار: «البدوي الملثّم «يعقوب العودات»: شذور إبداع وتأليف»، إربد، عالم الكتب الحديث، 2013، ص32-33، 34).

ومن أمثلة الأعمال العربيّة المُحقَّقة في أدب المراسلات: «رسائل أحمد تيمور والأب أنستاس الكرملي» لكوركيس عواد

◄ كاتب وباحث أردني.

(بغداد، 1930)، «ورسائل الرافعي» لمحمود أبوريّة (القاهرة، 1950)، «ورسائل ميّ» لجميل جبر (بيروت، 1951)، «ورسائل الشابي» لمحمد الحليوي (تونس، 1966)، «ورسائل أمين الريحاني» لألبرت الريحاني (بيروت، 1959)، «والشعلة الزرقاء: رسائل الحب بين ميّ وجبران» لسلمى الكزبري والدكتور سهيل بشروئي (دمشق، 1979)، « وبين المعداوي وفدوى طوقان، صفحات مجهولة من الأدب العربي المعاصر» لرجاء النقاش (القاهرة، 1996)، «وميّ زيادة وأعلام عصرها: رسائل مخطوطة لم تُنشَر 1912-1940» لسلمى الحفار الكزبري (بيروت، 1982)، «ورسائل غسان كنفاني إلى غادة السمّان»، «ورسائل طه حسين وبعض أصدقائه» لإبراهيم عبد العزيز، تقديم: نجيب محفوظ (القاهرة، 2000)، «وهذا ما لزم: رسائل إبراهيم طوقان إلى شقيقته فدوى» للمتوكل طه، «ورسائل علميّة وأدبيّة» للأمير شكيب أرسلان، تحقيق: شوقي حمادة (لبنان 2012)، وغيرها كثير.

أما في الأدب الأردنيّ، فإن الحصيلة من أدب الرسائل ما تزال متواضعة العدد، لكنها ذات قيمة وأبعاد غاية في الأهميّة في حقل الدراسات الأدبيّة. وقد عَرفنا منها، على سبيل المثال لا الحصر، عدا رسائل العودات إلى ابنه خالد التي ذكرنا: رسائل لشاعر الأردن مصطفى وهبي التل في كتاب «أوراق عرار السياسية» لمحمد كعوش (عمّان، 1980)، «ورسائل المستشرق المجري الراحل الحاج عبد الكريم جرمانوس إلى عيسى الناعوري»، التي نشرها المجمع العلمي الهندي في عليكره في العام 1985، وهي باللغة العربية. ونشر ماهر كيالي رسائل جبرا إبراهيم جبرا إليه في كتاب بعنوان «أرى كتاباً جميلاً» (بيروت وعمّان، 1996). واعتنى الزميل تيسير النجار بما تركه عيسى الناعوري من مجموعات مراسلاته مع الأدباء المهجريين منذ الأربعينيات وسائر مراسلاته مع أعلام الأدب في عدد من الأقطار العربية، فحقق ونشر منها «رسائل نازك الملائكة إلى الناعوري» (عمّان، 2002)، «ورسائل الشاعر القروي»، ورسائل تيسير سبول إلى بدر عبد الحق «السيرة الغائبة» (2007).

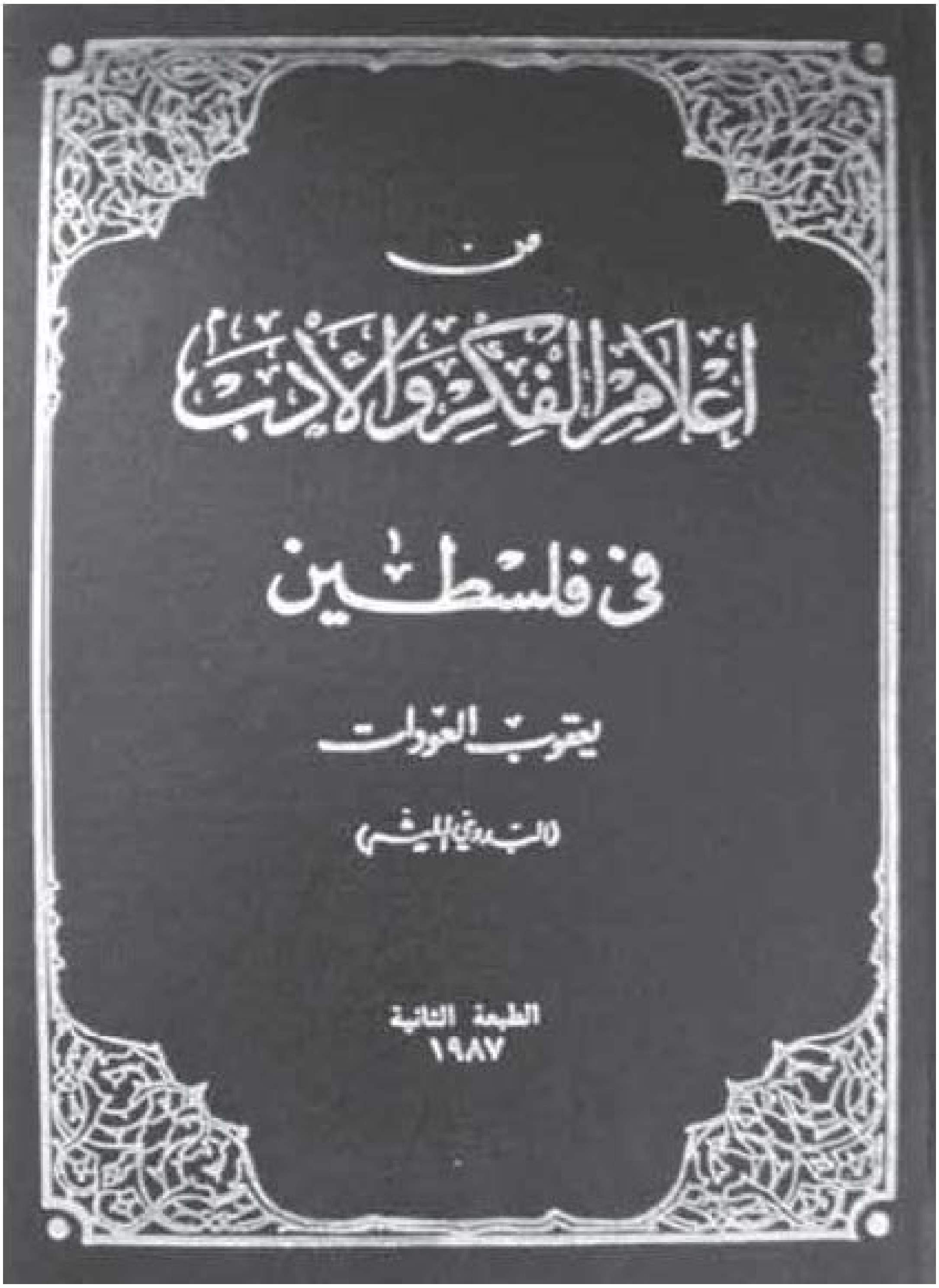
وفي كتابي «أوراق تتكلّم»، الذي صدر ضمن منشورات وزارة الثقافة/ مكتبة الأسرة الأردنية 2008، كشفتُ عن نصوص رسائل منسيّة ومجهولة لكلٍّ من: الملك المؤسّس عبدالله الأوّل بن الحسين والرئيس اللبناني إميل إده، وهي مراسلات دوّنها واحتفظ بها يعقوب العودات في أوراقه المخطوطة، ودارَ الحديث فيها بين الزعيمين العربيين حول السعي لإنقاذ ميّ زيادة من مأساتها، التي ألمّت بها في سنوات حياتها الأخيرة وأودت بهذه النابغة إلى مشفى للأمراض العقلية في لبنان (1938)، إضافة إلى رسالة من ميّ نفسها إلى النائب الأردنيّ -حينئذٍ- خليل سكر، بعد خروجها من المشفى، تشكره وتشكر الأردنيين على وقوفهم إلى جانبها في تلك المساعي. ثم رسالة من محمد صبحي أبو غنيمة إلى يعقوب العودات (ومعها قصيدة من شعره)، وفي الرسالة يتحدث عن جانب من سيرة حياته وبعض آثاره في القصص والشعر والشعر الذي ترجمه من الألمانية. وفي الكتاب أيضاً عرض لرسائل العلامة روكس بن زائد العزيزي التي أرسلها إليّ بين 1977-1981، وفيها فوائد عن سيرته ومؤلَّفاته وبعض آراء ونظرات له في الأدب والحياة. وكنت عرضت بشيء من التفصيل في البحث المطوّل الذي شاركت به في ندوة وزارة الثقافة عن العلامة الراحل العزيزي (7-2005/8/8)، ثم نُشِرَت أبحاثها في كتاب في العام 2009، لمضامين مختارة من رسائل الأب أنستاس الكرملي إلى تلميذه العزيزي بين 1938-1945، وهي الرسائل التي علِمت بعد وفاة العزيزي، رحمه الله، أنه لم يُطلع أحداً عليها سواي، وقد كان حريصاً عليها، شديد الاعتزاز بها، لكونها الأثر الباقي له من أستاذه الأب الكرملي، ولأنها بحق ثروة علمية أدبيّة لا تقدر بثمن.

إن التراث الكتابي لروّادنا الأوائل أمثال: العزيزي، والعودات، والناعوري، ومحمد صبحي أبو غنيمة، ومحمد الشريقي، وشكري شعشاعة، وتيسير ظبيان، وإبراهيم قطان، وحسني فريز، وعبدالحليم عباس، وسواهم من هذا الجيل الذي نهضت بجهوده الفرديّة حركة الفكر والأدب الأردنيّة وسارت أشواطاً في مضمار التطوّر، ما يزال في أكثر من جانب منه يحتاج إلى البحث والاكتشاف. وفي تركات هؤلاء مدوّنات ومراسلات أدبية وآثار مخطوطة جديرة بالإحياء والنشر، وقد غدت تراثاً وطنياً يتضمّن ملامحَ لافتة من تجاربهم ومن مراحل تطوّرها ونمو الإنتاج الفكري في الأردن الحديث، وصوراً من التواصل والتفاعل بين البيئة الثقافية المحلية والبيئة العربية الأم، التي كان للصداقات والصلات بين الأعلام من خلالها أكبر الأثر في ربطها بتيار الثقافة العربية، ومدّها بأسباب النشاط والحيويّة، لتُنتج وتُسهِم في رفد الأدب العربي المعاصر وإغناء حصيلته من ثمرات الفكر والإبداع.

وقد كان يعقوب العودات (1909-1971) من أغزر أدباء الأردن الروّاد إنتاجاً في الكتابة والتأليف، ومن أكثرهم اتصالاً بالأدب والأدباء في العالم العربي والمهاجر، حتى إن صديقه الكاتب المصري وديع فلسطين يصف مكتب العودات بأنه كان «شبه محطة إذاعية أدبية عالمية، فيه تنصبّ جميع أخبار الأدباء المتناثرين في أنحاء الدنيا، ومنه تخرج هذه الأخبار إلى أصدقائه الذين يشافههم أو يكاتبهم، وما أكثرهم، فضلاً عن قيامه بأعمال السفارة الأدبية في تعريف الأدباء بعضهم ببعض، وفي عقد الصلات بين المشتغلين بالأدب» («وديع فلسطين يتحدث عن أعلام عصره»، ج2، دمشق، دار القلم، 2003، ص335-336).

وهكذا، شكّلت مراسلات العودات مع أصدقائه الكُثر من أعلام العرب، ومن جميع طوائف أهل الأدب والعلم والفكر، وكذلك أسفاره ورحلاته المتعددة إلى البلاد العربية والمهجر -وأطولها رحلته إلى جمهوريات أميركا اللاتينية (أواخر 1950- أوائل 1953)- وسائل ومصادر أساسيّة لمشروعاته في التأليف الأدبي. فمن رحلته الأميركية تلك عاد بموسوعة ما تزال فريدة في بابها من حيث الشمول والإحاطة؛ هي «الناطقون بالضاد في أميركا الجنوبية» التي طُبعَت في حوالي 800 صفحة (مجلدان، دار ريحاني، بيروت، 1956)، والتي أرّخ فيها للحياة المهجريّة في تلك الأصقاع بمختلف جوانبها الثقافية والاقتصاديّة والاجتماعيّة، وذلك «عن تجربة حيَّة، وعن معرفة مباشرة واطلاع شخصي، وليس نتيجة قراءات من بعيد لبعيد»، كما يقول صديقه الناعوري (ذكرى العودات، عمّان، 1972، ص58-59). وهذه الرحلة والموسوعة جاءتا بعد مراسلات مع الأدباء الأحياء في أميركا الجنوبية بدأت في أواسط الأربعينيات، وبعد ترجمته لكتاب «الناطقون بالضاد في أميركا (الشمالية)» (القدس، 1946)، الذي كان وضعه حبيب إبراهيم كاتبه بالإنكليزية وأصدره عن معهد الشؤون العربية الأميركية في نيويورك، بعد أن طافَ هذا المؤلّف في معظم أنحاء الولايات المتحدة الأميركيّة.

أما موسوعة العودات الثانية الكبرى، التي طُبعَت بعد وفاته بعنوان «من أعلام الفكر والأدب في فلسطين» (عمّان، ط1، 1976، ط2، 1987)، والتي أمضى أكثر من عشر سنوات في وضعها ونُشرت معظم فصولها في مجلة «الأديب» اللبنانية ابتداءً من عدد شهر مارس (آذار) 1964 إلى ما بعد وفاته، وكان يقدّر أنها ستصدر في مجلدات عدّة، فقد روى في فصلٍ مخطوط بين أوراقه قصتها، وذَكَرَ فيه أنه بعد فراغه من التخطيط المنهجيّ لها، وجّه «عشرات الرسائل إلى كلّ قُطر يقيم فيه مثقّفون فلسطينيّون»، ممّن تنطبق عليهم المواصفات التي قرّرها لتكون ركائز لكل فصلٍ من فصول هذه الموسوعة.


من
أعلام الفكر والأدب
في فلسطين
يعقوب العودات
(البدوي الملثم)
الطبعة الثانية
١٩٨٧

لكنَّ «التراسل لم يسفر عن نتائج ملموسة»... وبعد تفكيرٍ طويل قرَّر القيام برحلاتٍ إلى الأقطار العربيّة المجاورة كسورية ولبنان والعراق والجمهورية العربية المتحدة والكويت. ويقول هنا: «عند بلوغي كل مدينة أشدّ الرِّحال إليها كنتُ أجد بعضاً من الأعلام الفلسطينيين الذين أنشدهم، ولا أجد البعض الآخر ... فأعاود الرحلة مرة ومرتين وثلاثاً»! ويستطرد بعد ذلك إلى ذكر أنواع من المصاعب واجهها أثناء تأليفه هذه الموسوعة الفلسطينية، مما سيطلع عليه القراء بنصّه الكامل في كتابٍ لي جديد أعدّ لنشره ويتضمَّن أوراقاً ومقالات منسيّة للعودات، مع بعض رسائل الأدباء العرب إليه ودراسات كتبتها عنه في أوقات سابقة.

ومن أبرز ما تكشفه هذه الأوراق وقسم من الرسائل أنه كان يعدّ لجزءٍ من الموسوعة يشتمل على تراجم أديبات وكاتبات فلسطينيّات. ففي الفصل المخطوط المشار إليه يذكر (جاكلين خوري) التي هاجرت إلى مصر وعملت مُحرّرة في جريدة «الأهرام»، كما يشير إلى لقاء له مع أديبة فلسطينية أخرى كانت تقيم في القاهرة، دون أن يسمّيها، وقد أرشده إليها حينذاك صديقه الدكتور ناصر الدين الأسد.

وهناك صورة من رسالة وجهها العودات إلى الكاتبة والأديبة (كلثوم عودة فاسيليفا 1892-1965)، تلميذة عميد المستشرقين الروس أغناطيوس كراتشكوفسكي، التي كانت توصف بأم المستعربين في روسيا حيث عاشت جلّ عمرها، بعد أن اقترنت بضابط روسي قبل الحرب العالمية الأولى، ومولدها ونشأتها الأولى في الناصرة بفلسطين. وهذه الرسالة مؤرخة بعمّان 1965/2/18، وفيها يخاطب العودات هذه الأديبة بادئاً بتحيتها من «أخ عربي فخور بكِ وبقلمِك»، ثم يقول: «أكتب إليك هذه الرسالة وأنا في طريقي إلى بيروت للإشراف على طبع كتابي الجديد: «ألوان على طبق!»، وهو مجموعة من القصص القصيرة» (طُبِعَ في منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، 1965).

ويُدرِج بعد ذلك طلباته إليها من المعلومات المتعلقة بتاريخ حياتها «مفصّلاً»، مع ذكرِ أسماء مؤلفاتها وأسماء الكتب التي قامت بترجمتها من الروسيّة إلى العربيّة وبالعكس؛ موضحاً أنه سينشر ذلك في كتابين سيصدران بقلمه هما: «أعلام الفكر والأدب في فلسطين»، و«روّاد أدبنا المعاصر في سائر المهاجر». كذلك، يطلب إليها أن توافيه بثلاثة رسوم شمسيّة -أو صور فوتوغرافية- من رسوماتها الواضحة، وعنوانها مكتوباً بالأحرف الإفرنجية الكبيرة Capital letters، وتاريخ حياة أستاذها المستشرق كراتشكوفسكي (1883-1951) «بالتفصيل»، ورسمه، ورسم زميلها العلامة الفلسطيني في روسيا بندلي الجوزي (1871-1942)، وتاريخ حياته، وقائمة تتضمَّن أسماء مشاهير المستشرقين الروس، ونسخة من كتاب كراتشكوفسكي عن «الشيخ محمد عيّاد الطنطاوي» (1810-1880)؛ الأستاذ المصري الذي علَّم العربيّة وآدابها في كلية اللغات الشرقية بجامعة سانت بطرسبرغ، وتوفي في مدينتها ودُفن بالقرب منها. وهو الكتاب الذي راجعه وحقَّقه عبد الحميد حسن ومحمد عبد الغني حسن (طُبِعَ في منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بمصر، 1964)، بعد أن ترجمته كلثوم عودة من الروسيّة. وفي ختام الرسالة يرجو العودات أن يتلقى الرد على الرسالة كاملاً، ويقول: «تأكدي من مودة مواطن عربي فخور بشخصك، مُباهٍ بأدبك، وساعٍ لإنصافك والتنويه باسمك...»، ويوقّع الرسالة باسمه الصريح «يعقوب العودات» متبوعاً بلقبه «البدوي الملثم».


YACOUB AWDAT
P.O. BOX, 148
AMMAN – JORDAN

عزيزتي الأديبة الأصيلة الأستاذة كلثوم عوده فاسيليفا
مدّ الله في عمرك

تحيات أخ عربي فخور بك وبنتاجك وبعد:
أكتب إليك هذه الرسالة وأنا في طريقي إلى بيروت للإشراف على طبع كتابي الجديد: "ألوان على قبعة" وهو مجموعة من القصص القصيرة. ورجائي أن أتلقى ردك على الملحوظات المدرجة في أدناه وإرسال الجواب إلى عنواني المذكور في أعلاه، مع البريد المسجّل:

١- تاريخ حياتك مفصّلاً مع ذكر أسماء مؤلفاتك وأسماء الكتب التي قمت بترجمتها من الروسية إلى العربية وبالعكس، إذ سأنشر ذلك في كتابين سيصدران بتأليفي هما:
الأول بعنوان: أعلام الفكر والأدب في فلسطين
الثاني بعنوان: روّاد أدبنا المعاصر في سائر المهاجر.
٢- ثلاثة رسوم شمسية من رسومك الواضحة.
٣- عنوانك مكتوباً بالأحرف الإفرنجية: Capital letters
٤- تاريخ حياة المستشرق كراتشكوفسكي بالتفصيل.
٥- ″ رسمه ″ وتاريخ حياته.
٦- ″ رسوم بندلي الجوزي
٧- قائمة تتضمن أسماء مشاهير المستشرقين الروس.
٨- نسخة من كتاب "شيخ عباد الخلفاء" الذي ترجمه الأستاذ محمد طلعت.
″ من كتاب رسوم كراتشكوفسكي الذي قمت بترجمته.

أكتفي بهذه الملحوظات وأرجو أن أتلقى ردك قاطعاً على كل منها. وتأكدي من مودة مواطنك العربي الفخور بشخصك والمباهي بأدبك. وسأبقى لانعطافك والتنويه باسمك وعمر:
يعقوب العودات
– البدوي الملثم –
عمان – الأردن
١٩٦٥/٢/١٨

رسالة من يعقوب العودات إلى الكاتبة كلثوم عودة فاسيليفا

وفي أوراق العودات، عثرتُ أيضاً على رسالة من الأديبة الفلسطينية (أسمى طوبي 1905-1983)، مؤرَّخة ببيروت -حيث كانت تقيم أسمى- 1965/1/29، وفيها تنبئ العودات بنتائج اتصالاتها مع بعض الأديبات الفلسطينيات اللاتي كنّ يُقمن في بيروت في ذلك الزمان، مثل الأديبة القصصيّة (سميرة عزّام 1927- 1967)، التي تشير إليها أسمى في رسالتها بقولها: «اتصلت بها.. إذا أرسلت لي هذا الأسبوع ما طلبت منها أرسلته ضمن رسالتي.. وإلاَّ فإنها ستحوّله رأساً إليك».

وفي الرسالة نفسها أيضاً تُشير إلى «الست فاطمة»؛ أي المتصوفة الآنسة فاطمة اليشرطيّة (1890-1980). فتقول: «الست فاطمة تفكّر... أما الصورة فلا لأن الآلاف التي تقدّسها كمتصوّفة لا تستسيغ أن تُنشَر صورتها، وأذكر أن الصيّاد (مجلة «الصيّاد» اللبنانية) عندما كتب عنها كرابعة العدوية في عصرنا صنعَ لها صورة من الخيال وكانت موفقة»! وتَعِد أسمى صديقها العودات أن تزور هذه المتصوّفة وتحاول أن تدعها تكتب عن نفسها أو تكتب هي عنها، وإنْ كانت تفضّل (أي أسمى) أن يلتقي العودات بهذه المتصوّفة عندما يزور بيروت، «فالانطباعات عندئذ أقوى» -كما تقول- وتعده بالتهيئة لهذا اللقاء! كذلك، تعد أسمى صاحب الموسوعة الفلسطينية بالكتابة عن نفسها تاركة له الخيار فيما يودّ نشره.

وبعد وفاة العودات، كتبت أسمى طوبي كلمة في مجلة «الأديب» (عدد مايو/أيار 1972)، أكدت فيها ما جاء عن بعض الوقائع في رسالتها تلك، وروت فيها شيئاً من ذكرياتها مع العودات، ومنها: أنه يوم راح ينشر سلسلة «من أعلام الفكر والأدب في فلسطين» طلب من أسمى الحصول على رسم للمرحوم الشيخ أسعد الشقيري (1860-1940)، الذي كان مفتي الجيش الرابع في العهد العثماني، وأحد كبار أهل العلم المقربين من السلطان عبد الحميد الثاني، ففعلت. ثمّ ودَّ التعرف إلى صديقتها الكبيرة مؤلّفة عدد من الكتب الروحانية، أي الآنسة فاطمة اليشرطية، فكان له ما أراد.

ومن رسائل الأديبات الفلسطينيات إلى العودات أيضاً، وإنْ كان ليس في موضوع يتعلّق بالموسوعة الفلسطينية، عثرتُ في أوراقه على رسالة قصيرة من فدوى طوقان، مؤرَّخة في نابلس 1960/11/18، ومكتوبة بخطّها الدقيق الأنيق، وفيها تشكر العودات على إهدائها كتاباً جديداً -في ذلك الحين- من مؤلَّفاته، عن شقيقها شاعر فلسطين إبراهيم، هو «الوطن في شعر إبراهيم طوقان» (عمّان، المطبعة الوطنية، 1960)، وقد حمل إليها هذه الهديّة من عمّان الأديب والمؤرخ والمجاهد القومي وصديق الطرفين أكرم زعيتر (أبو سريّ)، وهو صاحب مقدّمة الكتاب المُهدى. ومع رسالتها كما تذكر هدية منها للعودات؛ هي نسخة من ديوانها الصادر حديثاً آنئذٍ «أعطنا حبّاً».

وقد كان بين فدوى والعودات وعائلته صداقة طويلة، مبتداها الصداقة العميقة التي ربطت بين العودات وشقيق فدوى الأكبر المرحوم إبراهيم (1905-1941)، منذ أن كان الأخير يشرف على البرامج العربية بمحطة الإذاعة الفلسطينية في القدس خلال النصف الثاني من ثلاثينيات القرن الماضي، وكان الأول يقدّم الأحاديث الأدبية عبر أثيرها. وكتاب «الوطن في شعر إبراهيم طوقان» هو واسطة العقد في كتب ثلاثة للعودات عن إبراهيم، أوّلها «الغواني في شعر إبراهيم طوقان» (بيروت، دار ريحاني للطباعة والنشر، 1957)، الذي اقترح أكرم زعيتر على العودات أن يكمله بكتاب آخر يتناول فيه موضوع الوطن في شعر الشاعر الكبير، فكان كتابه الذي أشارت إليه فدوى في رسالتها، ثم حَزمَ العودات الدراستين معاً في كتاب واحد صدر في منشورات المكتبة الأهليّة، بيروت، 1964، بعنوان «إبراهيم

اسمى طوبي
سنترال ٢٦٠٤٦٤ / ٢٦٩٤٦٥ المنزل ٢١٧
ASMA TOUBI
CENT. 260464 / 260455 DOM. 217

بيروت
في [illegible]

اخي الكريم

تحية طيبة وارجو ان تكون والاسرة العزيزة بخير وعافية
وصلتني رسالتك فشكرا لك واسأل الله ان يحفظك معافى
فتظل كنزا للادب تنتج وتتحف العالم العربي بانتاجك
سيدي عزام اتصلت به.. اذا ارسلت لي هذا الاسبوع ما طلبت
مثل اسئلته ضمن رسالتي.. والا فانا سأحوله رأسا اليك
الست فاطمة تعرف.. اما الصورة فلا لأن الآلاف التي تتدرس لي فهو كمضمونه لا
تستسيغ ان تنشر صورتي واذكر ان الصياد عندما كتب عني كرابطة العروبة في عصرنا
ضم لي صورة من الخيال وكانت موفقة.. سأزورها واحاول ان ادعها تكتب او اكتب لك
عني وان كنت افضل ان تلتقي بها اذا ما زرت بيروت فالانطباعات عندئذ اقوى
وانا بالطبع احيي لهذا اللقاء
اما عني فاكتب واترك لك الخيار فيما تنشر.. لا احدد.. اذ
انت الاديب وانت الذي تعرف ما يلزمك وما هي الامكانيات الصحفية التي
تنشرها
اعود فاكرر شكري مع تحياتنا جميعا لكم جميعا
ودمتم اعزاء
اختي
اسمى

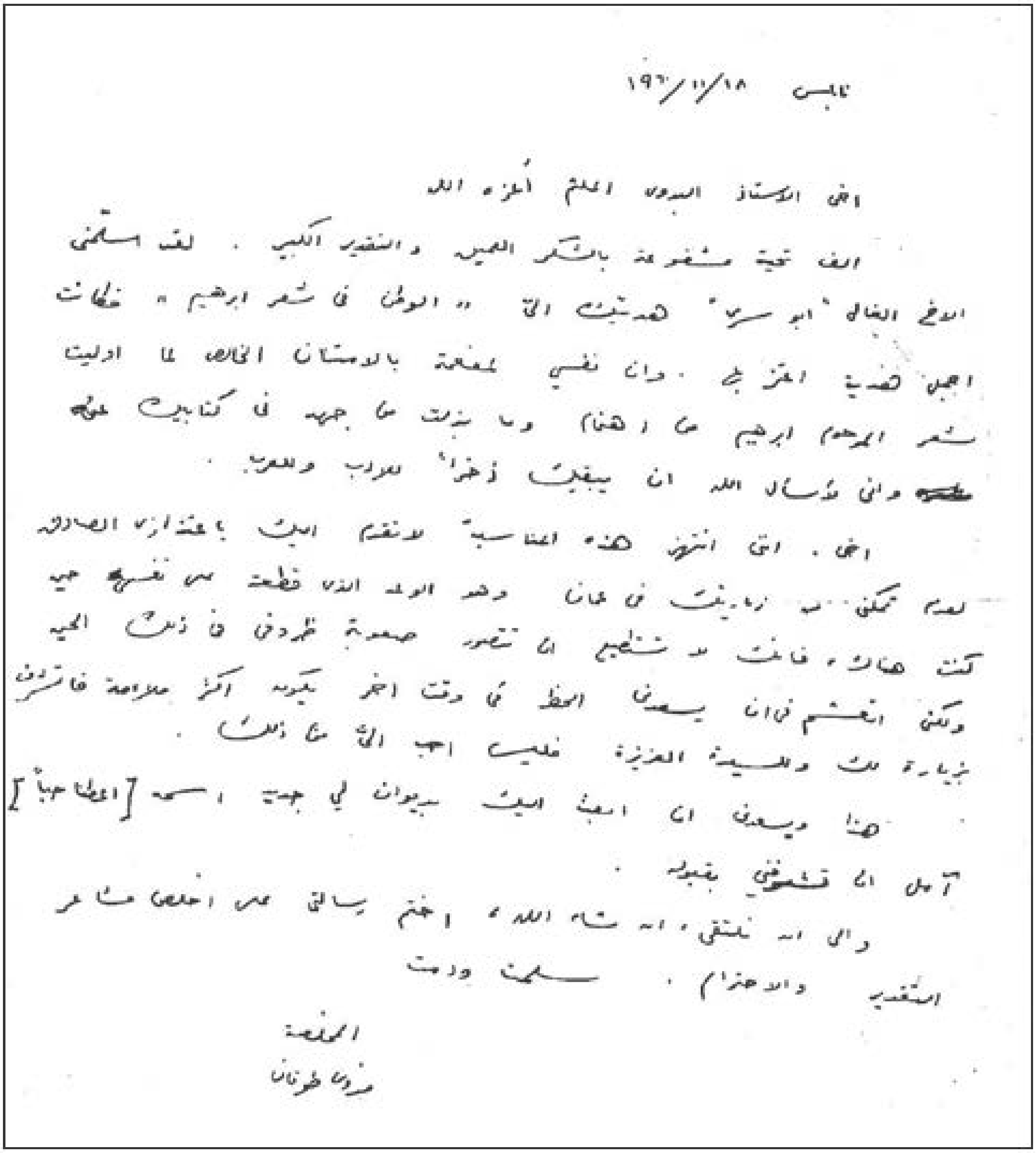
الان كتب باسماء معاهد عليه قديمه في الاردن
اعني شرق الاردن عمان وغيرها كنت جد شاكرة معاهد اجنبية وعربية

رسالة من الكاتبة اسمى طوبي الى يعقوب العودات

طوقان في وطنيّاته ووجدانيّاته». كما كتب العودات ترجمة ضافية لإبراهيم نُشرت في كتابه «من روّاد أدبنا المعاصر» الذي نُشر بعد حوالي أربعة وعشرين عاماً من وفاته، وقد قمت بمراجعته وكتابة مقدمة له، وأصدرته اللجنة الشعبية الأردنية لدعم الانتفاضة الفلسطينية بعمّان، 1995.

ولا بد، ونحن نتحدث عن موسوعة «من أعلام الفكر والأدب في فلسطين»، وما تكشفه الرسالة إلى كلثوم عودة، ورسالة أسمى طوبي، عن شروع العودات في إعداد جزء من الموسوعة لتراجم أديبات فلسطين، من الإشارة إلى أن مجلد الموسوعة الذي خرج إلى النور بجهود لجنة خاصة من أصدقاء العودات في العام 1976 -أي بعد نحو خمس سنوات من وفاته- كان خلواً من تراجم الأديبات، فقد عمدت اللجنة إلى جمع ما كان العودات قد أنجزه من فصول الموسوعة وعددها 302، وأوكلت إلى اثنين من أعضائها هما محمد أديب العامري ومحمود العابدي إعدادها للطبع، فصدَرَت الموسوعة -غير المكتملة؛ بسبب وفاة المؤلّف المفاجئة- في مجلد واحد ضخم يقع في 681 صفحة بحرف دقيق إلى حدٍّ ما. وربما وقع بعض الاضطراب فلم تُدرَج بعض الفصول مثل ترجمة إبراهيم طوقان، التي قد تكون هي نفسها التي نُشرت لاحقاً في كتابه «من روّاد أدبنا المعاصر». أما تراجم الأديبات التي استغرب وديع فلسطين وآخرون عدم وجودها، فلربما كان العودات قد أجَّل كتابتها وهو في سبيل جمع المعلومات اللازمة للجزء الذي كان ينوي أن يخصصه لهن، لكن الموت باغته قبل أن يشرع فعلياً في كتابة هذا الجزء. وقد حاولت البحث عن أصول موسوعة العودات الفلسطينية في أوراقه، لكنني لم أجد سوى النزر اليسير الذي لا يشفي الغليل، وتبيَّن لي أن معظم هذه الأصول كانت موزعة بين اللجنة التي أكملت العمل وأشرفت على طبع الموسوعة، وإدارة مجلة «الأديب» في بيروت حيث أودع العودات فصولاً لديها كانت تنشرها تباعاً كما هو معروف.

ومهما كان الأمر، فإن عمل العودات ومشروعاته التأليفية الكبرى تلك، وغيرها مما لا يسمح المجال بمزيدٍ من الإطالة في الحديث عنها، كانت كما وصف العلامة عجاج نويهض موسوعة «من أعلام الفكر والأدب في فلسطين» في رسالة إلى العودات قال فيها: «وإني لأعلم أن الاضطلاع بعمل مثل هذا لأمر عظيم الخطورة جمعاً ووضعاً، ومالاً ونفقات، وجهداً ووقتاً، وصبراً وقوة احتمال. ولقد سبق أن بلوت مثل هذا العمل في معْلَمتك النفيسة «الناطقون بالضاد في أمريكا اللاتينية» (الجنوبية الأصح) وهي أثر خالد طارف وتالد. وعقيدتي أن العربي الذي يشعر في أفق نفسه بصحة العزم على مثل هذا العمل، هو قطعة من الأصفياء الذين لهم رسالة وفي سبيل أداء رسالتهم يتحملون كل نَصَبٍ وعناء، وأقل الناس مؤازرة لهم هم الأقربون ممن تكتب عنهم. ظاهرة اجتماعية غريبة، ولا أدري أهي في هذا العصر عصرنا، أم عامة في كل العصور!!»، ثم يردف العلامة نويهض: «أدعو الله بتوفيقك، ولا تنسى أن «أيوب» جمعنا الله به في الآجلة، كان موطنه مكاناً ما في الأردن أو بين حوران والكرك (مسقط رأس العودات). فالصبر قد يكون في التربة .. في الأرض التي عاش فوق أديمها، و«أيوب» عربي بعد كل حساب! أعانك الله على أداء هذه الخدمة القومية تحية منك لفلسطين الحبيبة ولشعبها الصامد الجبار» (الرسالة منشورة في «الأديب»، عدد سبتمبر 1970).



نابلس ١٨/١١/١٩٦٦

أخي الأستاذ العودات المحترم أعزه الله

ألف تحية مشفوعة بالشكر العميق والتقدير الكبير. لقد سلمني
الأخ الفاضل "أبو سري" هديتك إلي «الوطن في شعر ابراهيم» فكانت
أجمل هدية أعتز بها. وإن نفسي لمفعمة بالامتنان الخالص لما أوليت
شعر المرحوم ابراهيم من اهتمام وما بذلت من جهد في كتابك حوله
وإني لأسأل الله أن يبقيك ذخراً للأدب والعروبة.

أخي. إني أنتهز هذه المناسبة لأتقدم إليك باعتذاري الصادق
لعدم تمكني من زيارتك في عمان وفي الوقت الذي قطعته من تغريبي حين
كنت هناك، فأنت لا تستطيع أن تتصور صعوبة ظروفي في ذلك الحين
ولكني انتظر وآمل أن يسعدني الحظ في وقت آخر تكون أكثر ملاءمة فأتشرف
بزيارة لك وللسيدة العزيزة فليس أحب إلي من ذلك.

هذا ويسعدني أن أبعث إليك بديوان لي جديد اسمه [أعطنا حباً]
آمل أن تشرفني بقبوله.

وإلى أن نلتقي، إن شاء الله، أختم رسالتي مع أخلص مشاعر
التقدير والاحترام. سلمت ودمت

المخلصة
فدوى طوقان

رسالة من الأديبة فدوى طوقان إلى يعقوب العودات


شاعر الطيارة




عرار
شاعر الأردن


الوطن
في شعر ابراهيم طوقان


البستاني والياذة هوميروس


اعلام الفكر والأدب
في فلسطين


شكري شعشاعة

ترحـال الملثّـم

مفلح العدوان

كأنني أتقمصه أو يتقمصني، فكلانا غريب عمّان، غير أنه شهد عنفوان السيل، ولم أكن هناك

حين واطنه قليلاً، في رحلته من الكرك إلى مجرى النهر.. وإذا كان هو «البدوي الملثّم»، فأنا البدوي الذي تنازل طواعية عن لثامه، وآثر الكشف، لا الاحتجاب، فصرتُ دوّاج القرى، مرتحلاً في كل متعلقات الحياة!

قرب السيل.. كنت أنصت إلى لهاثه، وتذمره، واستيائه، من هذا القرار، لو كان حاضراً الآن، في أن يسقفوا النهر، فيصير مجرى لمخلفات المدينة، بلا منبع، ولا شجر، ولا ضفاف، ولا حتى فضاءات لانسيابه.. سيقول متسائلاً: كيف يكون هذا؟ كيف تكون عمّان، مدينة الجبال والماء، بلا نهر يؤنس وحدتها، ولا ماء يرطب هذا الظمأ الساكن فيها؟ فقط هي الجبال باقية، وعناقيد البيوت معلقة عليها، ترقب أثر النهر، ولا تراه!

البحث عن اسم!

قرب السيل.. أتذكر قصاصة قرأتها عن حالم كان هنا، وكان ساهماً في خيال يتبع خطاه، وكأنه قادم من جوف الغيب، وهو ينتظره منذ سنوات طوال، وأثناء فتنة الانتظار هذه كان ينقل اسمه حيث شاء من الألقاب؛ مرة ينحت في الأحرف ليكون «أبو نظارة»، وأخرى يعلن أنه «أبو بارودة»، وثالثة يشير بتوقيعه نحو «فتى مؤاب»، وحيناً هو «حماد البدوي»، أو «نواف»، وأحياناً أخرى يتقمص اسم «فتى البادية»، لكنه ذات إطراقة منه، يسرح بخياله نحو مسقط رأسه، فيقع على مراده بعد طول انتظار، ويتذكر سيل الكرك، كان السيل حراً، ليس مثل سيل عمّان الآن، تأتي تلك اللحظة كما الحلم، كما الالتماعة، وكأنها ومضة من رحم البعيد، فيرى فيما يرى الملهوف نفسه أيام كان فتى دعكته الحياة مبكراً، فبدأ تاجراً له دكان يعتاش منها وأهله، وكان يركب حماره، متجهاً إلى السوق، فيرى من بعيد بدوياً تسير به ناقته خبباً، ولا تظهر منه سوى العينين، وبيده المحجن، وتتبدى مسحة ضئيلة من سمرة الوجه، بلباسه البدويّ، والكوفية على الرأس، كان ملثّماً، هو بدوي ملثّم، أو «متلصّم»، كما يصفه أغياره من البدو، هو هذا ما أبحث عنه، قال العودات، وحزم أمره؛ سأكون، منذ اليوم، «البدوي الملثّم».

تلك الرحلة مع الاسم، تتوازى مع رحلة البحث في الأمكنة، والناس، مذ ميلاده، ودراسته، ودروب العمل، والحياة، «بدوياً خطت الصحراء، لا جدوى خطاه»، هذا ما أستحضره الآن،

كاتب أردني.

عنه أيضاً، مقطعاً من قصيدة تيسير سبول، لكنه البدوي الذي لا يقف طويلاً عند نبع الماء، بل يشدّ راحلته، دائماً، وأبداً، نحو دروب جديدة.

التحليق من أعالي القلعة!

أستحضره،، وكأن حوار بيني وبينه، عنه، وعن تقلبات أحواله، وأسفاره أيام زمانه، وهو يجيب: موغل في القدم أحسني، أنا يعقوب حنا العودات، وأمي هدباء بنت جابر العودات، ولدت وفي أذني صوت يتردد: «كاركا،، كاركا،،،، كأن عنقي تشرئب نحو أبراج القلعة في الكرك، والسيل يرطب قدمي،، ثمة هاجس تاريخي يتربص بي، وأنا ألثغ اسم مدينتي



يعقوب العودات مع شقيقته وابنتها

الكرك، (كير حارس)، (كير مؤاب)، (جوهرة الصحراء)، (كير حارسة)، والقلعة التي أصعد إليها، دائماً، متأملاً، وقد كنت أهجس بها مذ كانت بدايات لثغاتي الأولى، حيث أشار لي أبي، الذي هو رئيس لبلدية الكرك*، أن اسمها القديم كان (عش الغراب)، غير أني حين أصلها أحس صقراً لا غراباً يسكن فيها، ويكرر مع كل هبة ريح اسمها المعتق: (كاركا،، كرخا،، كاركا،، كرخا،،)،، وأحلق مع الصقر من أعالي القلعة، إلى أقاصي البلاد.

سفر الإنشاد السوري

دمشق هناك،، على مرمى محبة وشوق من قلبي،، دمشق هناك،، حلم لم يكتمل،، جرح كلما تذكرت أني لم أستطع إكمال الدراسة فيها، فاض بالذاكرة المبتورة أطياف الياسمين الدمشقي، والمدينة القديمة، وسوق الحميدية إذ يُفضي إلى ساحات المسجد الأموي، وجبل قاسيون الشامخ في الأعالي، وجامع الشيخ محيي الدين بن عربي، وضريح صلاح الدين الأيوبي، وباب توما، وغيرها من تفاصيل التوق إلى هناك، يا لعظمة ما هناك، فهو أعرق وأعمق من لحظتي الآن، هناك دمشق التي هي شامة الدنيا، الفيحاء، شام شريف، الفنّاء، كنانة الله، العذراء، العامرة، جلق، لؤلؤة الشرق، هي دمشق الشام، وهي الإرث الذي قرأته، وعشقته، وظلت أعايشه سنوات الدراسة، غير أن ضيق ذات اليد حال دون هذا، فعدتُ لأرتحل في عمّان، مناجياً النهر والجبال السبعة، ثم حملت مذكراتي، وتوق يسكنني للتعليم، ربما هو تعويض عن تراجع فرصة التعلّم عندي في دمشق، فحملت سفر الإنشاد السوريّ من هناك إلى دسوف، وسكبته على مسمع تلاميذي في تلك القرية، غرب جرش، التي تشير الكتابات القديمة إلى ارتباط معنى اسمها بالنهر، والينابيع، والمنتجع، أو المنتزه، أو هي تذكرة بدير ياسوف، وكفر ياسوف، وياسوف، والخانوخة.

وجارة جراسا، وديون القديمة.. لن أستمر طويلاً هنا، وكأن قدري هي الرحلة بعدها إلى الرمثا، وبعدها نحو جرش، لأكمل ستة أعوام معلماً، ناظماً لموسيقى الأبجدية، وأسطر التاريخ، ولتكن رحلتي التالية إلى القدس!

النصف المقدسيّ!

أطرق أبواب المدينة.. هناك من ينتظرني في ملكوت نورها.. ها أنا في القدس، نعم القدس، وكان هذا قبل النكبة، كل شيء كان مختلفاً قبل النكبة، وكان الناس على بساطتهم، والأمكنة تملك زخم الحضور قيمةً وقداسة، وكنتُ القادم الذي يريد تلمُّس كل التفاصيل هناك؛ أشكر الرب في كنيسة القيامة، وألقي التحية على المسجد الأقصى، وأتأمل قبة الصخرة، وأمشي قريباً من حائط البراق، وأتوه قليلاً في حارة المغاربة.. أطرق أبواب المدينة، بعضها عامر مفتوح، وآخر مغلق محتجب، أطرقها محبة، معلناً أني هناك، وأن وراء الأبواب، داخل المدينة، هناك من ينتظرني، وكأننا منذ زمن قديم في حالة انتظار، ليكون اللقاء هنا في بيت المقدس، ولأتزوج نجلاء بولس شحادة.. ها قد صار نصفي الآخر مقدسياً فلسطينياً.. وقامت الحرب، وعدت لاجئاً إلى الأردن شرقاً، عدت مع أفواج اللاجئين، وسياط النكبة تضرب روحي، ليكون مستقري في الزرقاء، والسيل هناك كئيب من هول المصيبة، والبساتين تستقبل بندى الدمع القادمين اليها، وأنا لا أطيق كل هذا الانكسار، والحزن، والخسارة، فصرت أفكر أن أبتعد!

البحث عن المهاجرين!

سأبتعد إذن.. سأقذف بنفسي إلى حدود أخرى، عوالم مختلفة هذه المرة، بعيداً عن أتون الخراب، إلى أمريكا الجنوبية، أبحث عن الناطقين بالضاد في تلك الربوع، وكأنني أريد أن أتشبث بتلك النجاحات، لأقدمها للجيل القادم، بدلاً من الندب على الخسارات التي كانت عام 1948، وقد كان هؤلاء المهاجرين من العرب إلى ربوع أمريكا الجنوبية، يعانون من الظلم، والواقع المرير، تارة من حكم العثمانيين، والتجنيد الاجباري، ومرات كثيرة من شظف العيش وصعوبة الحياة في هذه الربوع، فحزمت أمري على الرحيل في سبيل هذا الهدف، وهو ما كان؛ حيث قضيت عامين ونصف أثمرت عن تدوين آثار المهاجرين العرب، وعدتُ بعد ذلك لأستريح قليلاً في عمّان، وبعدها انطلقتُ في رحلة أخرى، إلى الكويت.

قَبل الغياب

أواخر عام 1968، وصلتُ الكويت، وكانت تعيش فترة «العقد الذهبي»، بين 1960 إلى 1970، حيث التأسيس للدولة الحديثة، ولكنني عندما وصلتها كنت أستعيد في ذاكرتي ما عرفتُ عن أسوار الكويت الثلاثة، والتي بقي من السور الثالث منها خمس بوابات لمدينة الكويت، وصرتُ أناجي إقامتي القصيّة هناك، عبر تأملي النخيل، والسدر، والإثل، والرمث، والعرفج.. كانت أشهراً هي فترة الترحال إلى الكويت، وتعبتُ، كأنني أبدأ عدّ السنوات الثلاث المتبقية لي، لأحزم أمري بأن أعود إلى الأردن، وأواصل كتابتي هناك.. حتى الحرف الأخير من حياتي، وبتوقيعي الذي ألفته كما ألفني: البدوي الملثّم.

---

* تشير بعض المصادر، كما أفاد خالد العودات، ابن البدوي الملثم، أن جدّهُ (والد يعقوب العودات) كان أول رئيس لبلدية الكرك، ولكن لم يتم إثبات أو نفي هذه المعلومة بشكل نهائي.

ببليوغرافيا يعقوب العودات (البدوي الملثّم)

د. يوسف بكّار

(1) إضاءة

فتندرج هذه الببليوغرافيا فيما يسمّى الببليوغرافيا الموضوعيّة المحدّدة التعداديّة الحصريّة Enumerative Bibliography، التي تكون تعداداً كاملاً أو ما يقارب منه لما يكتب في موضوع ما؛ بيد أنّني لا أدّعي، وأنّى لي هذا، أنّني أحطت بكلّ ما كتب عن العودات. إنّها، إذاً، شاملة Comprehensive وليست كاملة Complete؛ لعلّها تكتمل بما يرفدها به المعنيون بالبدوي الملثّم من أعمال أُخرى إن وجدت.

ولقد دعاني إلى أن أهتمّ بالموضوع ما سبق أن ذكرته في كتابي «البدوي الملثّم (يعقوب العودات): شذور إبداع وتأليف»(1)، هو أنّ ما كتب عنه قليل بالنسبة لأعماله وجهوده العلميّة ونتاجه الإبداعي، وأنّه قمين باهتمام أكبر ودراسات أوسع تفيه حقّه في كلّ ما كتب وأبدع في حقبة الريادة، التي كانت شحيحة الإمكانات والمعطيات؛ وهو ما نبّه عليه سليمان الموسى إذ دعا إلى دراسة الروّاد، والبدوي الملثّم أحدهم، من أدباء الأردن كتاباً وشعراء ممن تخطّتهم العناية الدقيقة(2).

إن الاحتفاء بالعودات، سواء المنشور أم المخطوط من آثاره، في حاجة إلى همّة جديدة، لأنه كما يقول وديع فلسطين «قضى عمره معنيّاً بالآخرين، وواجب أن ينبري من أبناء هذا اليوم من يُعنى بالعودات ويضعه في الإطار الأدبي الذي هو حقيق به كي لا يكون الدّور الذي اضطلع به... قد نُسي أو عَدتْ عليه عوادي الإهمال»(3).

وما كان لهذا العمل أن يخرج بهذا النحو الشمولي لولا إعانة صادقة جادّة من صديقيّ العزيزين بما لديهما من مواد فيه: الدكتور الصيدلاني خالد العودات نجل المرحوم يعقوب العودات؛ والباحث العوداتي كايد هاشم بما أثبته في آخر الطبعة الثانية من كتاب «ذكرى العودات»(4) تحت عنوان «مجموعة مختارة من المصادر العربيّة في ترجمته ودراسة أدبه» وبما زوّدني به شخصيّاً. فلهما جزيل الشكر والعرفان، فما هذه الببليوغرافيا إلاّ جمّاع عملنا نحن الثلاثة معاً.

(2) الببليوغرافيا

تضمّ هذه الببليوغرافيا ما كتب عن العودات من كتب كاملة، وتراجم المعاجم، ومباحث في كتب، وحوارات، وبحوث ومقالات في المجلات والصحف، وما كتبته المجلات والصحف دون أن ينسب إلى أحد:

كاتب وأكاديمي أردني.

– مشاهير القرن العشرين، محمد بوذنيّة، تونس، 1994.

– مصادر الدراسة الأدبيّة، يوسف أسعد داغر، مكتبة لبنان، بيروت، 2000.

(3) مباحث الكتب:

- أحمد ياسين العرود (الدكتور):

مناهج النقد الأدبي في الأردن (في النصف الثاني من القرن العشرين)، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 2004.

- تركي المغيض (الدكتور):

الحركة الشعريّة في بلاط الملك عبد الله بن الحسين، وزارة الثقافة والشّباب، عمّان، 1980.

- جميل عويدات:

أعلام النهضة العرب في القرن العشرين، الطبعة الثانية، 1994.

- حيا الرواشدة:

الحركة الأدبيّة في بلاد الشام الجنوبيّة، وزارة الثقافة، عمّان، 1996.

- سليمان الموسى:

(1) وجوه وملامح– الجزء الأول، وزارة الثقافة والشباب، عمّان، 1980.

(2) وجوه وملامح– الجزء الثاني، وزارة الثقافة، عمّان، 1997.

– عبد الله يوركي حلاّق:

عشت مع هؤلاء الأعلام، حلب، 1988.

- عيسى الناعوري:

ثقافتنا في خمسين عاماً (النشر)، دائرة الثقافة والفنون، عمّان، 1972.

- فخري صالح (محرّر):

الشعر العربي في نهاية القرن (الحلقة النقديّة في مهرجان جرش الخامس عشر).

- كايد هاشم:

(1) أوراق تتكلم، وزارة الثقافة (مكتبة الأسرة– عمّان، 2008).

(2) حركة النشر وروّادها في الأردن، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، 2011.

(3) أدب السيرة والمذكّرات في الأردن، جامعة آل البيت، المفرق، الأردن، 1999.

- ناصر الدين الأسد (الدكتور):

الحياة الأدبيّة في فلسطين والأردن حتى 1950، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 2000.

- نجيب العقيقي:

من الأدب المقارن– الجزء الثاني، الأنجلو المصريّة، القاهرة، ط3، 1976.

- هند أبو الشعر (الدكتورة):

القدس حرة: نهلة غصن الزيتون، لعقيل أبي الشعر – المقدمة، ترجمة وتحقيق د. عدنان عبد الحكيم كاظم، وزارة الثقافة، عمّان، 2012.

- وحيد الدين بهاء الدين:

مباحث في الأدب العربي المعاصر، اتحاد المؤلفين والكتّاب العراقيين، بغداد، 1975.

- وديع فلسطين:

وديع فلسطين يتحدث عن أعلام عصره– الجزء الثاني، دار القلم، دمشق، 2003.

(4) الحوارات:

- سليمان موسى:

مع أهل الفكر في الأردن: البدوي الملثّم (حوار)، مجلة رسالة المعلم، عمّان، العدد (20)، 1961.

- عصام موسى ماشه:

أعلام الفكر في الأردن: البدوي الملثّم (يعقوب عودات)، حوار، مجلة رسالة المكتبة، عمّان، العدد (2)، حزيران 1971.

- همام غصيب (الدكتور):

لقاء مع أديب العروبة العملاق عام 1966 الأستاذ البدوي الملثّم، مرآة الطلبة (مجلة ثقافية جامعية)، 2006/6/3.

(5) المقالات:

- إبراهيم العجلوني:

معجم أدباء الأردن، صحيفة الرأي، عمّان، 1996/8/5.

- أبو هند:

من بواكير البدوي الملثّم: رواية إسلام نابليون، صحيفة فلسطين، 19 كانون الثاني 1936.

- إسكندر الخوري:

البستاني وهوميروس، صحيفة الجهاد، عمّان، 1963/6/9.

- إسكندر داوود:

أعلام الفكر والأدب في فلسطين. مجلة الأديب، بيروت، السنة (30)، الجزء (7)، يوليو/ تموز 1971.

- أسمى طوبي:

من أعلام الفكر والأدب في فلسطين، مجلة الأديب، بيروت، الجزء (5)، مايو/ أيّار 1970.

- أكرم حنانية (الدكتور):

(1) البدوي الملثّم «يعقوب العودات» في ذكرى رحيله، صحيفة الرأي، عمّان، 1989/9/22.

(2) بمناسبة مرور ست سنوات على رحيل البدوي الملثّم: يعقوب العودات، صحيفة الرأي، عمّان، 1977/9/25.

- إيمان مرزوق:

«أوراق تتكلم»... ذكريات ورسائل أدبيّة، صحيفة الرأي، عمّان، 2009/11/19.

- جميل بركات:

يعقوب العودات في ذمة الله، مجلة الأديب، بيروت، السنة (30)، الجزء (11)، تشرين الثاني/ نوفمبر 1971.

- حسين علي محمد:

إلى البدوي الملثّم، مجلة الأديب، بيروت، السنة (30)، الجزء (1)، ك2/ يناير 1971.

- خالد حجازي:

(1) يوميات الحياة الاجتماعية في إربد عام 1930، صحيفة الرأي، عمّان، 2006/1/18.

(2) يوميات الحياة الاجتماعية في إربد عام 1930، صحيفة الرأي، عمّان، 2006/3/8.

(3) يوميات الحياة الاجتماعية في عمّان وإربد، صحيفة الرأي، عمّان.

- خالد الكركي (الدكتور):

القافلة المنسيّة، صحيفة الرأي، عمّان، 1986/10/16.

- خليل خلايلي:

البدوي الملثّم (قصيدة)، مجلة الأديب، بيروت، السنة (30)، الجزء (12)، ك1/ ديسمبر 1971.

- خليل قنديل:

يعقوب العودات «البدوي الملثّم» المبدع الذي قهر اليتم بالسّير والتراجم، صحيفة الدستور، عمّان.

- راضي عبد الهادي:

عرس ومأتم، صحيفة الجهاد، عمّان، 1959/8/30.

- رفيف هاني هلسة:

البدوي الملثّم في ذكرى وفاته، صحيفة الدستور، عمّان، 1992/10/9.

- روكس بن زائد العزيزي:

(1) أشلاء كتاب أحسن ما كتب الأرادنة إلى عام 1949 (البدوي الملثّم)، صحيفة الرأي، عمّان 1987/1/2، وصحيفة الدستور، عمّان 1995/11/18.

(2) المرحوم يعقوب العودات «البدوي الملثم 1909-1971 في ذكراه السادسة عشرة وكتابه «من أعلام الفكر والأدب في فلسطين» في طبعته الثانية 1987، مجلة القدس الشريف، عمّان، العدد (28)، 1987/9/20.

- ريما العودات (كريمة البدوي الملثّم):

إلى أبي البدوي الملثّم، مجلة الأديب، بيروت، السنة (30)، الجزء (11)، تشرين الثاني/ نوفمبر 1971.

- زكي قنصل:

الناطقون بالضّاد في أميركا الجنوبيّة. صحيفة السّلام، العدد (83118)، 1956/12/11.

- سامي الكيالي:

للبدوي الملثّم (عن كتاب من أعلام الفكر والأدب في فلسطين).

- سعد أبودية (الدكتور):

من ذاكرة السياسة والتاريخ: رجال القافلة المنسيّة، صحيفة الأسواق، عمّان، 1999/1/13.

- سلطان الحطّاب:

أكرم زعيتر... أكبر من الرّثاء.

- سوسن مكحّل:

شقم (وزير الثقافة نبيه شقم): الاحتفاء بـ «البدوي الملثّم»، صحيفة الغد، عمّان، 23 كانون الثاني 2010.

- شكر الله الجرّ:

إلى البدوي الملثّم، مجلة الأديب، بيروت، السنة (30)، الجزء (7)، تموز/ يوليو 1971.

- صلاح الدين المختار:

عرار شاعر الأردن ومؤلفه البدوي الملثّم.

- طلال محمد حجازي:

أوراق من الذاكرة: مئوية الشاعر الأردني مصطفى وهبي التل «عرار»، صحيفة الرأي، عمّان، 1971/10/28.

- كامل السوافيري:

دمعة وفاء على البدوي الملثّم، مجلة الأديب، بيروت، الجزء (2)، آذار 1972.

- كايد هاشم:

(1) ذكريات في ظلال رغدان: من أوراق يعقوب العودات «البدوي الملثّم»، صحيفة الرأي، عمّان، الجمعة 2005/3/25.

(2) ذكريات في ظلال رغدان: من أوراق يعقوب العودات «البدوي الملثّم»، صحيفة الرأي، عمّان، 2005/4/8.

(3) ذكريات في ظلال رغدان: من أوراق يعقوب العودات «البدوي الملثّم»، صحيفة الرأي، عمّان، الجمعة 2005/4/15.

(4) من أعلام الرعيل الأول في الفكر والأدب «البدوي الملثّم 1910-1970»، مجلة الشريعة، العدد 316، نيسان 1992.

(5) همام غصيب ورفاق مرحلة الشباب في «مرآة الطلبة»، صحيفة الرأي، عمّان، الجمعة 2005/7/29.

(6) يعقوب العودات رحلاته وبواكير مخطوطاته في تاريخ الأردن، صحيفة الرأي، عمّان، 2006/6/9.

(7) ماذا أعددنا لتكريم البدوي الملثّم على أبواب مئوية يعقوب العودات، صحيفة الدستور، عمّان، الجمعة 28 تشرين الثاني 2008.

- محمد أديب العامري:

البدوي الملثّم: يعقوب العودات عاش نظيفاً ومات نظيفاً، مجلة الأديب، بيروت، السنة (30)، الجزء (11)، تشرين الثاني/ نوفمبر 1971.

- محمد أديب غالب:

إلى البدوي الملثّم أيضاً، مجلة الأديب، بيروت، الجزء (7)، يوليو 1971.

- محمد رفيع:

البحث عن عقيل نمر أبو الشعر: الدراسات غرّبته فضاع نتاجه الثقافي وتلاشت هويته، صحيفة الرأي، عمّان، 2007/7/26.

- محمد عبد الغني حسن:

أعلام أنبتتهم أرض البطولات (مقدمة لموسوعة: من أعلام الفكر والأدب في فلسطين)، مجلة الأديب، بيروت.

- محمد عبيد الله (الدكتور):

سرديات البدوي الملثّم، مجلة عمّان الثقافية، العدد (136)، 2006. (راجع عنه: صحيفة الغد، عمّان، 3 تشرين الثاني 2006).

- محمد العدناني:

الفقيد البدوي الملثّم (قصيدة)، مجلة الأديب، بيروت، السنة (30)، الجزء (1)، تشرين الثاني/ نوفمبر 1971.

- محمد العوايشة:

جامعة البتراء تنظّم ندوة عن ملحس والعودات، صحيفة الدستور، عمّان، 2002/12/18.

- محمد محمود العناقرة:

البدوي الملثّم: يعقوب العودات من الرعيل الأول، صحيفة الدستور، عمّان، 2012/2/27.

- محمد المشايخ:

جولة في مخطوطات يعقوب العودات، مجلة راية مؤتة، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن، المجلد (3)، العدد (3)، تشرين الأول 1997.

- مصطفى أمين:

رسائل إلى ولدي خالد، مجلة «حوّاء»، 1969.

- موفق محادين:

الكركيون الثلاثة، صحيفة العرب اليوم، عمّان، 2012/5/14.

- ناهض حتّر:

أوراق أردنيّة، نمر العدوان: في الحب يولد الوطن، ؟

- نزيه القسوس:

(1) «أطلال جرش»: فصول في التاريخ والآثار والأدب، للبدوي الملثّم، مجلة أفكار، عمّان، العدد (216)، تشرين الأول 2006.

(2) أمام وزير الثقافة، صحيفة الدستور، عمّان، 2001/10/23.

(3) الذاكرة الثقافية: البدوي الملثّم، مجلة أفكار، عمّان، العدد (108)، 2002.

(4) الذكرى التاسعة والعشرون لرحيل البدوي الملثّم، صحيفة الدستور، عمّان، 2000/9/23.

(5) في الذكرى المئوية لولادة البدوي الملثّم، صحيفة الدستور، عمّان، 2010/2/26.

- نصري سليمان جابر:

إسلام نابليون، صحيفة فلسطين، 1937/7/17.

- هاني روحي الخطيب:

صورة شخصيّة للبدوي الملثّم، مجلة قافلة الزيت، السعودية، المجلد(55)، العدد(3)، أيار- حزيران/ مايو- يونيو 2006.

- هدى أبو غنيمة:

رحلات يعقوب العودات... آفاق جديدة من البحث، صحيفة العرب اليوم، عمّان، 2002/12/28.

- هزّاع البراري:

(1) خارج النسيان، يعقوب العودات، البدوي الملثّم الذي فضّ حاجز الصمت، صحيفة الرأي، عمّان، 2007/2/31.

(2) يعقوب العودات... أديب مغامر ودارس مجدّ، صحيفة الرأي، عمّان، 2012/7/24.

- هند أبو الشعر (الدكتورة):

(1) عقيل أبو الشعر... المهاجر إذ يعود، صحيفة الرأي، عمّان، 2013/4/12.

(2) غصن زيتون من أجل حريّة القدس، صحيفة الرأي، عمّان 10 كانون الأول 2010.

- وحيد الدين بهاء الدين:

(1) إلى خالد العودات، مجلة الأديب، بيروت، السنة (30)، الجزء (11)، تشرين الثاني/ نوفمبر 1971.

(2) البدوي الملثّم: حياته وأدبه ورسائله، مجلة الأديب، السنة (30)، الجزء (12)، كانون الأول/ ديسمبر 1971.

(3) البدوي الملثّم كما عرفته، مجلة الأديب، بيروت، الجزء (7)، يوليو/ تموز 1974.

- وليد سليمان:

بدوي (يعقوب العودات المؤرخ لتراجم وسير أدباء الأردن وفلسطين والمهجر)، صحيفة الرأي، عمّان، 2007/8/7.

- يوسف عبد الأحد:

(1) الأديب المهجري نظير زيتون (1896-1967)، الأسبوع الأدبي، دمشق، 2001/8/4.

(2) يعقوب العودات 1909-1971: البدوي الملثّم، الأسبوع الأدبي، دمشق، العدد (941)، 2005/1/22.

(6) **كتابات المجلات:**

- الأديب- بيروت:

البدوي الملثّم، السنة (30)، الجزء (11)، تشرين الثاني/ نوفمبر 1971.

- الضّاد- حلب:

ألقاب بعض شعرائنا، العدد (11)، تشرين الثاني 1992.

- المجلة الثقافية- الجامعة الأردنية- عمّان:

تراثنا المحلي: البدوي الملثّم، يعقوب العودات، العدد (208).

- المستقبل (عدد خاص):

رجالات في تاريخ الأردن، السبت 29 كانون الثاني 1983.

(7) **كتابات الصحف:**

- الأسبوع الأدبي- دمشق:

فضاءات الأسبوع الأدبي: يعقوب العودات «البدوي الملثّم 1909-1971»، 2005/1/22.

- ألف باء- دمشق:

إسلام نابليون: الحرية الحمراء، العدد (9466)، 1937/7/30.

- برازيل- لبنان، سان باولو:

الناطقون بالضّاد في أميركا الجنوبيّة، 31 كانون الثاني 1957.

- الدستور- عمّان:

(1) أسماء في الذاكرة، 2012/4/10.

(2) أسماء في ذاكرة الوطن: يعقوب العودات الهلسا: البدوي الملثّم، 2009/8/27.

(3) أطلال جرش مخطوطة نادرة للبدوي الملثّم، حقّقها صلاح جرّار، 2006/7/8.

(4) أطلال جرش مخطوطة نادرة للبدوي الملثّم، صدرت عن جامعة جرش، 2006/8/2.

(5) أوراق منسيّة (شكري شعشاعة)، 2012/7/22.

(6) جولة في ذاكرة الوطن (توفيق أبو الهدى)، 2011/6/4.

(7) جولة في ذاكرة الوطن (عارف العارف)، 2012/6/4.

(8) «شباب الدستور» ينفرد بنشر القصص الفائزة في مسابقة «دار المشرق» للإبداع الشبابي ويحتفي بمئوية المفكر الأردني الراحل يعقوب العودات «البدوي الملثّم»، 2010/2/3.

(9) صدر عن رابطة الكتّاب «البدوي الملثّم»، كتاب عن يعقوب العودات، 2007/2/15.

(10) صدور مخطوط لم ينشر للبدوي الملثّم، 1996/1/9.

(11) من رواد الحركة الأدبيّة في الأردن: فرع رابطة الكتّاب في الزرقاء يعرض تجربة الناعوري والعودات الأدبيّة، 2010/6/3.

(12) نظّمتها رابطة الكتّاب بمناسبة 35 عاماً على رحيله. مشاركون في ندوة «البدوي الملثّم» أكّدوا على عمق ريادته المبكّرة، 2006/6/5.

- الرأي- عمّان:

(1) أمانة عمّان تؤسس مكتبات متخصّصة بالرياضة والفنون، 2011/2/7.

(2) دارة المشرق تحتفل بمئوية المؤرخ والأديب يعقوب العودات (البدوي الملثّم)، 2010/1/23.

(3) دارة المشرق تحتفي بالعودات وتوزّع جوائز مسابقتها الإبداعيّة، 2010/11/21.

(4) رابطة الكتّاب تصدر كتاباً عن يعقوب العودات، 2007/2/22.

(5) العودات على «الأوائل» الليلة، 2002/8/8.

(6) نتائج استفتاء أُجري عام 1958 على إنشاء الجامعة الأردنيّة، 2012/9/19.

(7) ندوة في رابطة الكتّاب عن يعقوب العودات، 2006/6/3.

(8) وزير الثقافة يلتقي السفير البريطاني ويرعى احتفالات دارة المشرق للفكر والثقافة بمئوية العودات، 2010/1/19.

(9) يعقوب العودات من ندوة إلى كتاب، 2007/2/26.

- الصحفي:

(1) البدوي الملثّم، العدد (642)، 1996/11/6.

(2) من روّاد أدبنا المعاصر، العدد (636)، 1996/2/17.

- الغد- عمّان:

(1) دارة المشرق تطلق مسابقة «البدوي الملثّم» للمبدعين الشّباب وذوي الاحتياجات الخاصة، 2009/11/22.

(2) رابطة الكتّاب تقيم ندوة عن يعقوب العودات، 2006/6/2.

- فلسطين- فلسطين:

«القافلة المنسيّة»: مصنّف إقليمي في تراجم النوابغ الأردنيين، 1941/12/3.

- نشرة الجمعيّة الأرثوذكسيّة- عمّان.

أعلام أرثوذكس: يعقوب العودات «البدوي الملثّم»، السنة (13)، العدد (44)، تشرين الثاني 2008.

الهوامش:

1- عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن 2013.

2- وجوه وملامح 2:149. وزارة الثقافة – عمّان 1997.

3- وديع فلسطين يتحدّث عن أعلام عصره 2:336.

4- عمّان 2009. وكانت الطبعة الأولى قد صدرت عام 1972.

5- نشرت القصيدة نفسها، كذلك، في مجلة الأديب- بيروت. السنة (31)- الجزء (1)، ك2/ يناير 1972.

6- ونشر القصيدة ذاتها، أيضاً، في مجلة الأديب- بيروت، السنة (30)- الجزء (12)، ك1/ ديسمبر 1971.

محنة العقل في الثقافة العربية

د. هشام غصيب

* المشكل الثقافي المزمن

إنها محنة الثقافة العربية المزمنة. فغياب العقل في ثقافة ما، هو محنة ممضة للثقافة المعنية. ويمكن للمشكل الثقافي المزمن أن يسمّم الأجواء كلها، ويعوق التقدم على كل صعيد آخر: الاقتصادي والسياسي والأخلاقي والتعليمي. إننا نعاني من مشكل ثقافي مزمن لا نجد مثيلاً له في أيّ من الأمم الأخرى. فالأمتان اليابانية والصينية تغلبتا عليه تماماً. والأمة الهندية في طريقها إلى ذلك. أما أميركا اللاتينية، فقد حررها منه تطورات الثقافة الأوروبية في موطنها الأصلي، فهي تشترك مع أوروبا في اللغة والدين وكثير من العناصر الثقافية. وإذا أردنا تلخيص هذا المشكل الثقافي الذي نعاني منه، قلنا إنه يتمثل في تصفية العقل وسيطرة اللاعقل المقدس منذ العصر الوسيط على ثقافتنا والوعي الجمعي، برغم بعض المحاولات النقدية الحديثة لمجابهة هذا الوضع. ولنوضح ونشرح هذه المفهومات ونحلل وضعنا وتاريخنا بها!

* العقل:

أولاً، ماذا نعني بالعقل؟ إنه ملكة بشرية. لكن هذا لا يعني أنه ملكة فردية تخص الفرد فقط. فهو يتمظهر في المجتمع والتاريخ والثقافة؛ في طريقة تفكير الناس وشعورهم وسلوكهم وتفكيرهم؛ في العلم والفلسفة والسياسة والأخلاق والتشريعات؛ في الحياة الثقافية بصورة عامة.

وجوهر العقل هو التساؤل المطلق حول المنبع والمعنى والمآل والحالة والتموضع للأشياء والبنى. أي إن جوهره هو السعي إلى التأسيس والربط غير المحدودين، أي التأرجح الجدليّ بين المتعدد والواحد الموحّد. لذلك، فهو ينحو نحو تخطي الكائن صوب الممكن.

وآلياته الأساسية هي التفكيك والنقد والتحليل والتركيب غير المحدودة. والعقل بحكم جوهره لا يقبل مرجعية له غير ذاته، ولا سلطة غير سلطته. فهو لا يقبل سلطة فوقه وخارجه، لأن ذلك يعطله ويلغيه. لذلك كله، نرى العقل يؤكد العلّيّة والمنطق والاستنباط والاستقراء والتأسيس والشك المنهجي. فهو لا يقبل الأمور على علاتها كائنة ما كانت.

* اللاعقل:

وفي المقابل، نرى اللاعقل يفعل فعله في التاريخ في مجابهة العقل. وجوهره هو المعتقد الذي يؤسِّس ولا يؤسَّس، يسأل ولا

مفكر أردني.

يُساءل، يَربط ولا يُربط، ويلحق العقل بما هو خارجه وفوقه. بل إنه يؤسس العقل المكبل المأسور على غيره الذي لا يخضع إليه. لذلك، نراه يؤكد المشيئة المطلقة غير الخاضعة إلى العقل، ويميل إلى نفي السببية والمنطق، وإلى تأكيد الفرائض والأوامر والنواهي.

والعقل واللاعقل تاريخيان، كما سنبيّن لاحقاً. فهناك العقل الميتافيزيقي القديم والعقل العلمي الحديث. وهناك اللاعقل ما قبل العلمي واللاعقل ما بعد العلمي. وسنتناول ذلك لاحقاً.

*** كيف يتمظهر العقل واللاعقل في الثقافة؟**

إنهما يتمظهران بصورة أساسية في الخطاب الثقافي (الإعلامي والفلسفي والسياسي والتربوي والأخلاقي والعلمي، إلخ...). والخطاب هو أنساق التفكير السائدة وبنية الأجهزة المفاهيمية الرائجة.

وهناك ثلاثة أنماط عامة من الخطابات:

1. **الخطاب العلمي:** وهو تعميم العقل العلمي، الذي يحكم الممارسة العلمية، على الفكر بعامة. فهذا الخطاب يتخذ من العقل العلمي مرجعيته ويستمدّ منه آلياته ومنطقه ومعاييره. وقد انبثق هذا الخطاب بكامل أبعاده وأعماقه مع الثورة العلمية الكبرى في القرن السابع عشر الميلادي في أوروبا.

2. **الخطاب ما بعد العلمي:** وقد نشأ هذه الخطاب، أيضاً، في أعقاب الثورة العلمية الكبرى (القرن السابع عشر في أوروبا)، لكنه نشأ رد فعل سلبياً على الثورة العلمية الكبرى وأسسها الفلسفية. وهو يلجأ إلى تفكيك العقل بالعقل، ويسخّر أدوات العلم الحديث وعقلانيته في مجابهة هذه العقلانية. من ثم، يمكن القول إن هذا الخطاب يمثل اللاعقلانية الحداثوية.

3. **الخطاب ما قبل العلمي:**

وهو خطاب لما تمسّه الثورة العلمية وعقلانيتها. فمنطقه وآلياته ومناهجه وبناه وأرضياته ما قبل علمية. وهو قد يستر نفسه بقشور حداثوية، لكن قلبه ومضمونه وهيكله ما قبل علمية. وهناك لونان من هذا الخطاب: اللون العقلاني ما قبل الحداثوي واللون اللاعقلاني ما قبل الحداثوي.

وقد نما الخطاب العلمي منذ الثورة العلمية الكبرى في القرن السابع عشر الميلادي وحتى ثورات 1848 الأوروبية على يديّ البرجوازية الأوروبية الثورية، وبعد ذلك نما على يدي البروليتاريا العالمية الثورية.

أما الخطاب ما بعد العلمي (اللاعقلانية الحداثوية)، فقد برز بزخم عقب ثورات 1848 الأوروبية في أوساط البرجوازية الأوروبية المهيمنة، وتنامى في صراع مع الخطاب العلمي حتى هيمن على الصعيد العالمي عقب انهيار المنظومة الاشتراكية عام 1989.

أما الخطاب ما قبل العلمي، فقد ساد اللون العقلاني منه في العصور الذهبية للحضارات القديمة ما قبل الرأسمالية (الحضارة الإغريقية، الحضارة العربية الإسلامية، مثلاً). أما اللون اللاعقلاني منه، فقد ساد في عصور انحطاط الحضارات القديمة وفي الوطن العربي الحديث والمعاصر.

*** الوعي المفوّت:**

يرتبط اللون اللاعقلاني للخطاب ما قبل العلمي بما أسماه ياسين الحافظ الوعي المفوّت، وهو الوعي السائد عربياً. ويتميز صاحب هذا الوعي بأنه لا يعيش واقعه البتة، لا واقعه الراهن ولا واقع تاريخه. فهو أسير المتخيّل الأسطوري بصدد راهنه وتاريخه. من ثم، فهو لا يرى الطبيعة بقوانينها السببيّة، ولا حاضره الاجتماعي ولا تاريخه الحقيقي ولا العقل بتجلياته الحديثة. وهذا العمى الذهني يقود إلى شلل الإرادة الجمعية وضياع بوصلتها التاريخية، الأمر الذي يحول دون

تبلور الشارع العربي ذاتاً فاعلة، ويبقيه موضوعاً مفعولاً به وفيه وعليه.

ومن جهة أخرى، فإن ذلك لا يبقي مكاناً لمنتج الفكر والثقافة (المفكر والمثقف) في الشارع العربي، الأمر الذي يعزله في برجه العاجي، فيضمر عطاؤه حتى يتلاشى، أو يتحول إلى بوق دعاية لأصحاب المال والنفوذ، أي إلى كمبرادور ثقافي.

*** تاريخ الخطاب ما قبل العلمي:**

إن الوعي السائد في الوطن العربي اليوم هو الوعي المفوّت، الذي لا يعيش الواقع، وإنما المتخيل الأسطوري. كيف تشكل هذا الوعي وخطابه اللاعقلاني ما قبل العلمي؟ كيف وصلنا إلى هذا الوضع؟

نبدأ بالتمييز بين عقلانيتين: العقلانية الميتافيزيقية القديمة والعقلانية العلمية الحديثة. وكان أول بروز وازدهار للعقلانية الميتافيزيقية في اليونان، ووصلت أوجها اليوناني في أفلاطون وأرسطو. وكان ثاني بروز وازدهار لها في العالم الإسلامي في القرون الهجرية الستة الأولى. ولكن، وبرغم ازدهارها في العالم الإسلامي، فقد أخفقت في اختراق قلعة الدين وإيجاد مساحة من المصالحة مع الدين، برغم المحاولات الجريئة في هذا المضمار (مثلاً ابن رشد). وكانت نتيجة ذلك أن حوصرت العقلانية الميتافيزيقية العربية من جانب ما أسميه اللاعقل المقدّس؛ وضيّق عليها الخناق حتى صفيت تماماً، وصفيت معها إمكانية تخطيها صوب العقلانية العلمية. فهيمن اللاعقل المقدّس على الثقافة العربية حتى هذه اللحظة، برغم بعض محاولات تفكيكه في عصر النهضة العربية وعصر التحرر الوطني.

وبالمقابل، فقد أفلحت العقلانية الميتافيزيقية الإغريقية-العربية في التوطن في التربة الأوروبية في العصور الوسطى، وفي اختراق قلعة الدين هناك، وفي إجراء المصالحة مع الدين (توما الأكويني)، الأمر الذي هيأ المجال لتخطيها صوب العقلانية العلمية. ففي الحضارة العربية الإسلامية، تشبث علماؤها بالعقلانية الميتافيزيقية في آخر ملاذ لها، وهو علم الفلك العربي، وبذلوا كل عبقريتهم من أجل إنقاذها، لأنها كانت محاصرة ومهددة، فلم يكن من الممكن تخطيها صوب العقلانية العلمية. أما في أوروبا، فلم تحاصَر هذه العقلانية، وإنما تمت حمايتها من المؤسسة الدينية، الأمر الذي يفسر حرص علماء الثورة العلمية الكبرى (1543-1687م) على نقدها جذرياً.

ويبقى السؤال: ما هو جوهر الفرق بين العقلانيتين؟ وقد نتناوله في دراسة لاحقة. أما الآن، فيهمنا تناول السؤالين: في ضوء هذا التحليل، ما هي المهمة الثقافية الملحة الملقاة على عاتق قوى التنوير العربي؟ وما هو سبيل تحقيقها؟

*** الاستغراب:**

هناك دعوات للعودة إلى عقلانية ابن رشد (محمد عابد الجابري مثلاً). لكن هذه الدعوات تغفل الفرق بين العقلانية الميتافيزيقية القديمة والعقلانية العلمية الحديثة، وكون الثانية تتخطى الأولى وتتفوق عليها، وكون الأولى تنتمي إلى الخطاب ما قبل العلمي، ومن ثم تعجز عن تملك عالم اليوم. وهذا يعني إن ضالتنا اليوم ينبغي أن تكون تملّك العقل العلمي، والارتقاء بوعينا الجمعي عبر هذا التملّك. وإني أسمي هذه العملية الاستغراب (نقيض الاستشراق). وهي عملية ثورية محفوفة بالمخاطر، حيث إنها تتمثل في دفع إرادة تقدم الوعي المفوت السائد إلى مجابهة العقل العلمي والحداثة وجهاً لوجه وإدخاله في سلسلة من التفكيك والتركيب على صخرة الحداثة، وبالذات تفكيك اللاعقل المقدس وبناء وعي جمعي حديث على أساس العقل العلمي. والاستغراب بمثابة مخاطرة ثقافية روحية كبرى، لكن لا مفر منه لأمة يكبلها المشكل الثقافي المزمن كأمتنا الملجومة التطور. ويمكن القول إن الاستغراب هو آلية ثقافية أساسية لإعادة بناء عقل حركة التحرر القومي الهادفة إلى وحدة الأمة العربية واستقلالها وتقدمها وعودتها إلى التاريخ.

عـرار شـاعـراً ونـاثـراً

الأعمال الشعرية والنثرية لمصطفى وهبي التل في صحيفة الأردن

الدكتور هيثم حماد الثوابية

لعلّ من أهم الدراسات والأبحاث التي قدمها الدكتور عبد الله العساف في هذه الفترة كتاب «عرار شاعراً وناثراً، الأعمال الشعرية والنثرية لمصطفى وهبي التل في صحيفة الأردن».

ومما يدلل على أهمية هذه الدراسة وجِدَّتها ذاك التقديم الذي قدمته الدكتورة هند أبو الشعر الذي استعرضت فيه بعض جوانب حياة عرار بأجمل أسلوب، ثم بينت أهمية هذه الدراسة في الكشف عن الجوانب المظلمة في حياة عرار من حيث حياته وأعماله وما اكتنفها من أحداث سياسية واقتصادية، كما عرجت على قدرة الباحث -الدكتور عبد الله العساف- في التعاطي مع معطيات البحث العلمي وخصائصه وأساليبه خلوصاً إلى هذه الدراسة المتميزة.

فما أهم القضايا التي يطرحها الكتاب؟ وما خصائص الكتاب المنهجية والفنية والأسلوبية، وما قيمة الكتاب في الساحة الثقافية والنقدية الأردنية؟

لقد ظهر كتاب «عرار شاعراً وناثراً، الأعمال الشعرية والنثرية لمصطفى وهبي التل في صحيفة الأردن» في طبعته الأولى عام 2013، وعرض فيه الباحث مجموعة الأعمال الشعرية والنثرية للشاعر عرار من خلال صحيفة الأردن، وقد جاء هذا الكتاب في 307 صفحات من القطع المتوسط في غلاف أخضر أنيق من الورق المُقوى يزيّنه صورة لعرار والهبر وخليل نصر.

قام الباحث بتقسيم كتابه إلى: المقدمة، المدخل، الأشعار، الأعمال النثرية، المقالات والخواطر، الترجمات، والردود والتعليقات على عرار.

وفيما يلي عرض موجز لكل منها:

أولاً: المقدمة:

استهلّ العساف كتابه بمقدمة بيّن من خلالها السبب الرئيس في دراسة هذا الموضوع، بالرغم من كثرة الدراسات التي تطرقت إليه، مبيناً أن تلك الدراسات اعتمدت على العديد من المصادر كأوراق عرار الخاصة، وصحيفة الكرمل... ولكنها أغفلت مصدراً مهماً من المصادر التي كان ينبغي على الدارسين الاعتماد عليها، وهي صحيفة الأردن، وذلك لتضمّنها العديد من الأمور التي تتعلق بمراد البحث

كاتب أردني.

–عرار– على الأصعدة كافة، نحو: حياة عرار الشخصية، وأشعاره، ومقالاته النثرية، وقد قال العساف في ذلك: «ويتضح لنا من خلال مراجعة ما قام به الباحثون من جمع لأشعار عرار، وتحقيقها، أنهم لم يعتمدوا على صحيفة الأردن ذاك الاعتماد الموفق، فقد وصلوا إلى عدد قليل من أعداد تلك الصحيفة التي وجدت في مكتبة الكونجرس، والتي تحتفظ بها مكتبة الجامعة الأردنية».(1)

ثم أشار في تلك المقدمة إلى ما هداه إلى دراسة هذا الموضوع، فأحال ذلك إلى أنه أثناء دراسته في مرحلة الماجستير اضطر للسفر إلى فلسطين المحتلة، بحثاً عن المعلومات التي تختص برسالته الجامعية، فقادته الصدفة العمياء إلى موضوعه، فقال في ذلك: «غير أنه وأثناء مطالعتي لأرشيف الجامعة العبرية في فلسطين المحتلة، وجدت أعداداً كثيرة غير التي اعتمد عليها الباحثون السابقون في جمع أشعار عرار، ووقتها ظننت أن تلك الأعداد الكثيرة لم تتضمن أشعاراً لعرار؛ لذا لم يتطرق إليها الباحثون، غير أن ذاك الظن قد تبخر بعد أن وجدتها تفيض بأشعار شاعرنا، فتولد ظن آخر مفاده أن تلك الأشعار التي وجدت في تلك الأعداد هي نفسها موجودة في مصادر أشعار عرار المتعدّدة، فلم يذكرها الباحثون بغية البعد عن التكرار. وبعد المطالعة السريعة لديوان الشاعر بكافة تحقيقاته تبخر هذا الظن أيضاً « (2).

ثانياً: المدخل:

لقد تكلم العساف عن حياة عرار مهملاً تلك التفاصيل المهمة في حياة عرار لا عن استخفاف بها، بل بغية البعد عن الاستطراد وتكرار ما لا يلزم لزومه، اعتقاداً–وهو محقّ في ذلك– منه أنّ كثيراً من الباحثين المعاصرين الذين اشتغلوا بالحركة الأدبية في الأردن؛ أمثال الدكتور محمود السمرة والدكتور زياد الزعبي وغيرهما، اهتموا بحياة شاعرنا، وقد قال في ذلك: « لقد تناول الكثير من الدارسين مصطفى وهبي التل مولداً ونشأة وتعليماً وحياة عملية وشخصية وثقافة وآثاراً –مطبوعة ومخطوطة ومفقودة– ولعل الحديث عن هذه القضايا كلها ونقلها من المؤلفات التي تحدثت عن هذه القضية يعد ضرباً من التكرار». (3)

غير أنه تطرّق إلى بعض تفاصيل حياة عرار رابطاً إياها بصحيفة الأردن، التي كان يرأسها السيد خليل نصر والصادرة في الأردن، فنجده ينقر تنقيراً شديد الدقة في تلك الصحيفة عما ضمّنته في ثناياها عن حياة عرار ولم تتناوله الدراسات المعاصرة، إلى أن قاده هذا التنقير إلى كثير من تفصيلات حياة عرار السياسية والاجتماعية والشخصية التي لم نجدها في تلكم الدراسات السابقة(4).

وتأسيساً على ما سبق، فقد عدّ الباحث صحيفة الأردن مصدراً أساسياً ومهماً في حياة عرار خاصة، والأردن عامة، وهو مصدر غفل عنه كثير من الدارسين والباحثين المعاصرين؛ لأن تلكم الصحيفة لم تكن موجودة في أرشيف مؤسساتنا العامة والخاصة على حد سواء، وقد قال في ذلك: «وحاولتُ في كتابي هذا أن أسلط الضوء على كل ما هو جديد في أعماله الشعرية، والنثرية، من خلال صحيفة الأردن التي تعد بحق مصدراً مهمّاً لدارسي الأدب في شرقي الأردن إبان صدورها (1926-1954) » (5).

ثم بيّن في مقدمته طبيعة المنهج العلمي الذي اتبعه في دراسته، وهو المنهج المقارن، وقال في ذلك: «وقد اتبعت المنهج المقارن من خلال مقارنة المادة الموجودة في الصحيفة مع غيرها من المراجع، متخذاً مادة الصحيفة أصلاً؛ لأنها كانت تنشر في زمن عرار، ثم قارنت الأشعار بما ورد في ديوان عشيات وادي اليابس، الذي حققه الدكتور زياد الزعبي، الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عام 1999. وقد وجدت

أن هناك قصائد لم ترد في هذه الكتب مع الاختلاف في بعض الألفاظ، المؤدي في بعض الأحيان إلى تغيّر المعنى، كما وجدت اختلافاً في عنوانات القصائد التي كان يصفها عرار لقصائده» (6).

بعد ذلك، أشار إلى ما أفضت إليه تلك المقابلة بين أشعار عرار في صحيفة الأردن، وأشعاره في ديوان عشيات وادي اليابس، مبيناً أنّ هناك في الصحيفة قصائد ومقطوعات شعرية لم ترد في الديوان نهائياً، وقصائد ومقطوعات أضافت بعض الأبيات على ما جاء في الديوان، وقصائد ومقطوعات أنقصت بعض الأبيات التي وردت في الديوان، وروايات لأبيات شعرية لم تذكر في الديوان -المتن والحاشية- وهي تصحّ وزناً ومعنى، وروايات لأبيات شعرية لم تذكر في الديوان -المتن والحاشية- ولا تصح من ناحية الوزن أو المعنى أو اللغة، وروايات لأبيات شعرية لم تذكر في الديوان -المتن والحاشية- وهي الصواب، ومناسبات لقصائد ومقطوعات لم تذكر في الديوان، وعناوين لقصائد ومقطوعات جاءت في الديوان بلا عنوان، وعناوين لقصائد ومقطوعات جاءت مختلفة عما جاءت به في الديوان، وحواشي كثير من المفردات والأعلام ذكرت في الأشعار، ومقالات نثرية –الأمالي- لعرار سواء كانت مقالات لغوية أم مقالات سياسية أم مقالات اقتصادية أم مقالات اجتماعية أم ترجمات، ولم ترد نهائياً في الديوان (7).

وعلاوة على ما سبق، تطرّق إلى المنهج الذي سيتبعه في تحقيق أعمال عرار الشعرية والنثرية، أو ما رُدَّ فيه على أعماله من شعراء أو كتاب آخرين، وقد اعترف الباحث أنه لم يستطع الحصول على أكثر من نسخة من صحيفة الأردن كي يقارن بين تلك النسخ ويعتمد الأصلح بينها، لذلك اعتمد على ما حصل عليه من الصحيفة، ثم قارنها بما جاء في ديوان عشيات وادي اليابس؛ لأن محققه اعتمد على مصادر أشعار عرار كلها باستثناء صحيفة الأردن.

وأما فيما يختص بالمنهج الذي اتبعه، فقد جاء على النحو الآتي:

- جمع الأعمال الشعرية والنثرية لعرار في صحيفة الأردن.

- مقابلة الأشعار التي وجدت في صحيفة الأردن مع الأشعار الموجودة في ديوان عشيات وادي اليابس، ثم يشار إلى: الروايات المختلفة بين ما وجد في الصحيفة والديوان، والأبيات التي لم ترد في الديوان وقد وردت في صحيفة الأردن، والتعليقات التي ذكرت في صحيفة الأردن، وعناوين القصائد التي لم تذكر في الديوان، وعناوين القصائد التي اختلفت والديوان، ومناسبات بعض القصائد التي لم ترد في الديوان.

- ترجمة أسماء الأماكن والأعلام، وشرح الألفاظ التي تحتاج إلى شرح، وتخريج الأبيات الشعرية التي ذكرت في الأمالي من مصادر التراث العربي.

- التنبيه على الأخطاء اللغوية والنحوية والعروضية.

- عدم التصرف في الفصل بين الصدر والعجز في المتن، حفاظاً عليه كما جاء في الصحيفة، ولكن يشار إلى الفصل الصحيح في الحاشية.

- ترتيب القصائد والمقطوعات حسب ورودها في صحيفة الأردن.(8)

ثالثاً: الأعمال الشعرية:

لم يأل الباحث جهداً في جمع أعمال عرار الشعرية في صحيفة الأردن بالرغم من تآكل الأوراق، وما احتوت عليه بعض الصفحات من بياض، ورداءة الطباعة والتصوير... وبعد أن جمع الأعمال الشعرية قام بترتيب المقطوعات الشعرية في كتابه بناء على أقدمية العدد، وبعبارة أخرى: لقد رُتّبت المقطوعات الشعرية في الكتاب كما جاءت في الصحيفة

بناء على تاريخ نشر الصحيفة وعددها، وهو بذلك جمع من تلك المقطوعات ما يربو على 45 مقطوعة.

رابعاً: الأعمال النثرية:

عرض الباحث في هذا القسم ثماني مقطوعات نثرية عنونت بـ «أمالي عرار»، وقد وردت في صحيفة الأردن في أعداد متفرقة.

وقد تحدث عرار في الأولى والثانية والثالثة والرابعة والخامسة والسادسة والسابعة عن أروع ما قرأ في الأدب العربي، ذاكراً أروع ما قيل من الشعر العربي -من وجهة نظره- ومحللاً لكثير من المفردات من ناحية الأصل اللغوي، ومعرفة المعرب والدخيل... ومعرفاً بكثير من الشخصيات الأدبية والشعرية.... وفي المقالة الثامنة تحدث عن وفاة صديقه خليل نصر، محرر صحيفة الأردن.

خامساً: المقالات والخواطر:

عرض الباحث في هذا القسم سبع مقالات نثرية لعرار، جاءت على النحو الآتي:

المقالة الأولى: «نجاح المشاريع الوطنية يسيء المستعمرين»: وقد كشف من خلالها الواقع الاقتصادي المعيش في إمارة شرق الأردن، ذاك الواقع الذي يسهم في إنعاش الاقتصاد؛ كتأسيس شركة الدخان الوطنية.

المقالة الثانية: «لغويات على هامش قصائدي»: وعرض فيها بعضاً من الواقع اللغوي في إمارة شرق الأردن.

المقالة الثالثة: «حول حديث الشبيبة المثقفة»: وتطرق فيها للقاءات التي تعرض في سينما البتراء.

المقالة الرابعة: «ذكريات»: وعرض فيها بعضاً من واقعه الشخصي.

المقالة الخامسة: «خطاب مصطفى وهبي بك التل في حفلة تكريمه بالمكتب الأردني».

المقالة السادسة: غرر الزجل « لست ولكني »: وعرض فيها بعضاً من شعر الملك المؤسس عبد الله بن الحسين رحمه الله.

المقالة السابعة: «حكمة»: وذكر فيها بعضاً من الأحكام السائرة آنذك.

سادسا: الترجمات:

تطرق الباحث في هذا القسم للنصين اللذين ترجمهما عرار إلى اللغة العربية، وهما: «في الحقوق الجزائية» و«تصنيف التراجم» للمؤلف زهراب.

سابعاً: ردود وتعليقات الكُتاب على عرار:

جمع الباحث في هذا القسم الردود والتعليقات -التي كانت تنشر في صحيفة الأردن-على بعض ما كان ينشره عرار هنا وهناك، وقد تباينت تلك الردود والتعليقات في شكلها وغرضها، فبعضها جاء رداً شعرياً على بعض قصائد عرار، وبعضها الآخر جاء مقالة نثرية، وبعضها جاء مداعبة لعرار...

ومن عنوانات تلك الردود التي نذكرها تبياناً لا حصراً: رد على العبوديات، للشاعر عقاب الحجازي. وعلى هامش العبوديات للشاعر حنا الشوارب. والنور للسيد سلمان القسوس. والرد الرابع: تحت المكواه 4813. وعيد الخرابيش لصاحب الرمز (أ. ط).

الخصائص المنهجية للكتاب

تبنى الباحث في هذا الكتاب الأدبي منهجية علمية رصينة، تستهدف الكشف عن المكونات الشعرية والثقافية والأدبية والاقتصادية والسياسية للشاعر عرار خاصة، ولطبيعة

الأوضاع بمختلف أشكالها في الأردن عامة، من خلال أعمال عرار الشعرية والنثرية.

فقد أظهرت الدراسة –بحق– كثيراً من تجليات حياة عرار التي أنقصتها كثير من الدراسات المعاصرة، سواء على المناحي الشخصية أو الثقافية أو السياسية أو الفكرية... وكذلك، أظهرت طبيعة الحياة التي كان يعيشها الأردنيون إبان تلك الحقبة الزمنية في نواحي الحياة كافة.

وامتازت كتابة الباحث في هذه الدراسة بالرصانة والحصافة والتميز من خلال اتباع أصول المنهج العلمي في كتابة البحوث العلمية، وسنسوق الآن بعضاً من السمات البحثية العلمية التي امتازت بها هذه الدراسة:

أولاً: يهدف البحث العلمي في أشكاله كافة إلى الوصول إلى شيء لم يسبق له أحد، أو شيء ناقص فيتممه، أو شيء مغلوط فيصوبه، أو شيء مطنب فيختصر... وقد هدفت هذه الدراسة إلى رأب الصدع في الدراسات التي اختصت بعرار.

ثانياً: لقد اتصفت هذه الدراسة بمجموعة من الخصائص التي من اللزام أن تتوافر في البحث العلمي، ومنها:

– الموضوعية: فنجد الباحث لا يترك لمشاعره وآرائه الشخصية أن تؤثر على الدراسة، فنجده يرى أن العلم والمعرفة ليست حكراً على أحد، بل مرجعاً للجميع، ونمثل على هذه الخاصية بما كان يورده من تعليقات على بعض الأبيات الشعرية في الدراسة كقوله: «رواية الديوان أصحّ من ناحية الوزن»(9) أو «رواية الديوان أصحّ من ناحية المعنى» (10).

– الدقة: لقد امتازت دراسة الباحث بالدقة، فبعد مراجعة الكثير من الأشعار التي في الصحيفة التي لا تتوافق مع ما جاء به ديوان عشيات وادي اليابس، وجدنا أن الباحث محقّ في جلّها.

– الغائية: لقد وضع الباحث لنفسه هدفاً في المقدمة التي قدّم فيها لكتابه، وهي تبيان الأهمية الكبرى لصحيفة الأردن، باعتبارها مصدراً مهماً في دراسة الحياة الثقافية والاقتصادية والفكرية للأردن عامة، وللشاعر عرار خاصة. وقد تبينت تلك الأهمية بأبهى صورة وأوضحها.

– الشمولية والتعميم: لم يقتصر الباحث في دراسته على جزئية واحدة في صحيفة الأردن كأشعار عرار، بل قام بدارسة أعماله النثرية كالأمالي والخواطر والمقالات والترجمات، وهو في هذا يهدف إلى جلاء الصورة الحقيقية لعرار.

ثالثاً: لقد اتصف الباحث بما يتوجب عليه الاتصاف به عند كتابة البحث العلمي، فهو يتصف بالشجاعة من خلال إعادة دراسة أشعار عرار، بالرغم من دراسة المختصين له قبل ثلاثة عقود وأكثر، وهو حاصل على ثقافة واسعة، ليس في تخصصه فحسب «التاريخ»، بل بالتخصصات الأخرى كـ «اللغة العربية».

لهذا الكتاب مكانة كبيرة في أدبنا المعاصر؛ لأنه يعيد النظر في موروثنا الشعري والفكري وثقافتنا العربية بمنظور جديد، ولعل هذه المكانة لم تكن لازمة تلازم هذا الكتاب لولا مجموعة من السمات والخصائص التي استطعنا كشفها من خلال القراءة المتأنية المتبصرة له.

ومن هنا فإننا سنلقي الضوء على أبرز الملاحظ التي تكشف تلك السمات والخصائص في هذا الكتاب، وهذه الملاحظ هي:

أولاً: لقد أبرزت الدراسة أن صحيفة الأردن من أوائل الصحف في الأردن(1927 – 1954) وأنها تُعدّ وثيقة سياسية ثقافية فكرية اجتماعية... وأنّ أعداد هذه الصحيفة لم تحفظ في إحدى مؤسسات الأردن، بل إنها في الجامعة العبرية. ومن

هنا، فإن الجهود التي تبذل في حفظ تراثنا الأردني وتحقيقه -مع تقديرنا لها- ما زالت مقصّرة، وتحتاج إلى الكثير للوصول إلى المأمول، بعون من الله.

ثانياً: بيّنت الدراسة أن باحثنا الأردني الدكتور عبدالله العساف يتسم بالحصافة والكياسة وعدم الفوقية في العلم، فالباحث بالرغم من عظيم ما وصل إليه، إلا أنه يقدر كثيراً جهد الذين سبقوه في هذا المجال، مبيناً أهمية ما وصلوا إليه.

ثالثاً: لقد خط الباحث لنفسه منهجاً علمياً لجمع أشعار عرار في صحيفة الأردن ودراستها، وقد تتبعت هذا المنهج لأجد أن الباحث قد تقيد به التقييد كله، وبعبارة أخرى: إننا نراه يشرع بتطبيق منهج التحقيق الذي ارتضاه في مقدمة كتابه بكل حرص وإتقان، وسنذكر هنا على سبيل الإبانة لا الحصر بعض معالم هذا الحرص والدقة:

- ذكر بعض معاني المفردات الصعبة، نحو:

ولا أرى الخفرات البيض معرضةً

عنّــي تـأففُ من خُبري وأخباري

فقال عن مفردة « الخفرات »: جمع خفرة، وهي المرأة التي اشتد حياؤها (11).

- التعليق على بعض القضايا الصرفية، نحو:

والأربعونَ التـي لاحـتْ طـلائعُها

في لمّتي، ريحُها استخذى لاعصاري

فقال عن مفردة « استحذى » ريحها استخذى: والصواب ريحها استخذتْ، لأن الريح مؤنثة.(12)

- التعريف ببعض الشخصيات التي ذكرت في الأبيات، نحو:

«وابن الشمقمقِ» مثلُ الهبرِ منتصباً

يَسقي ويَسقي وقد أعياهُ إسكاري

وقال عن شخصية ابن الشمقمق: «ابن الشمقمق: مروان بن محمد، وأبو الشمقمق لقبه، وليس ابن الشمقمق كما ورد في البيت، وأبو الشمقمق شاعر عاش في بداية العصر العباسي، يقول عنه صاحب العقد الفريد: «كان أبو الشمقمق أديباً محارفاً، صعلوكاً، متبرماً قد لزم بيته في أطمار مسحوقة»، انظر: ابن عبد ربه أبو عمر أحمد بن محمد (246-328هـ)، العقد الفريد، ج2، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997م، ص35-36.(13)

- التعليق على بعض القضايا النحوية، مثل:

مـــا زالَ منْ كنـــا نؤمـــلُ خيرهـــم

قد أصبحوا عن رأيٍ وزمنِ يصدروا

فقال في مفردة «يصدروا»: هناك خطأ نحوي في البيت، حيث نصب الفعل دونما ناصب (14).

ومثل:

وورقـــــذي «قيمـــــة» «منمــــرا»

ألغـــي به صـــك الديون «الأحمرا»

وقال في «منمرا»: «يريد بالورق المنمّر ورق الجنيه الفلسطيني، منمّر: مرقّم، والصواب «منمّر» على الجر (15).

- التعليق على القضايا الإملائية:

خَبسَــتْ ســـمائك عنــه صيّبَهـــا

فتســـولَ الفضـــلاتِ والســـؤرا

وقال في مفردة «سمائك»: «وردت في الديوان: سماؤك، ص208. والصواب ما ورد في الديوان لأن الهمزة مضمومة ما قبلها ساكن(16).

رابعاً: لقد استطاعت هذه الدراسة أن تكشف مجموعة من المقالات النثرية لعرار التي أطلق عليها «أمالي عرار»، وفي حدود قراءتي المتواضعة لم أستطع أن أقع على دراسة أدبية نقدية ضمّت بين دفتيها هذه الأمالي.

وتكمن أهمية هذه الـ«أمالي» وغيرها في قدرتها على الكشف عن الجوانب الثقافية النقدية لعرار، ومن هذه الجوانب -لولا هذه الدراسة لبقيت مدفونة عقوداً في طيّ النسيان- ما يلي:

الجانب النقدي: لقد كشف هذا الجانب المقدرة النقدية عند عرار من خلال بعض النصوص في تلك الأمالي، ومن هذه النصوص قوله: «والرواية الأولى أصح، وذلك لأنه يلزمنا في الرواية الثانية أن نقول كحلت بهما، وعندئذ لا يستقيم وزن البيت، ولرب سائل يسألني: ولم قال في الرواية الثانية كحلت ولم يقول: كحلنا ولا أنهلنا ما زال المكحول الذي هو العينين مثنى وليس بمفرد؟ فالجواب على هذا هو لأن الشيئين إذا كانا مما يقوم واحدهما مُقام صاحبه كالعينين واليدين والأذنين وغير ذلك من أسماء التثنية جرى عليهما ما يجري على المفرد» (17).

الجانب الصرفي: لقد كشف هذا الجانب بعضاً من تعليقات عرار الصرفية، ومن النصوص الدالة على ذلك قوله: « إن كلمة ربى -الاسم- تكتب بالياء المقصورة، كسعدى وفدوى، خلافاً لكلمة ريا بمعنى الرائحة، فإنها تكتب بالألف» (18).

الجانب الدلالي: لقد تعاور عرار هذا الجانب في أماليه من منطلق مفاده أن «اللغة التي يتداولها الأردنيون في البادية أو في المناطق الحضرية، التي لم تتسرب إليها العجمة والاختلاط، هي لغة العرب الأقحاح في الجاهلية وصدر الإسلام»، وقال عرار في ذلك: «وهنا أعود، فإنه إلى ما سبق لي أن ردّدته مراراً وتكراراً من يقيني، بعد طول المراجعة والبحث والتنقيب والمقارنة والاستقراء، على أن المفردات اللغوية التي تجري على ألسنة العرب الأردنيين الذين لم تشوّه لغاهم المدنية، ولم تُفْسِد ألسنتهم رطانة المستعجمين، هي 95 بالمئة صحيحة فصيحة لا يأتيها الباطل من خلفها ولا من بين يديها»(19).

وقد ناقش عرار كثيراً من المفردات الأردنية التي زعم: إنها مفردات عربية فصيحة، ومن تلك المفردات «حرذون»، وقد قال في ذلك: فقد جادلني فضيلة الشيخ عبود النجار في فصاحة كلمة «حرذون» التي يطلقها الأردنيون على الدويبة المعروفة بهذا الاسم، وذهب به الظن إلى أنها معرّبة أو دخيلة، وكانت حجته في ذلك غرابة وزن اللفظة وتركيبها، وحجتي في أنها عربية أصيلة استعمال الأردنيين الذين لم يشوه لغتهم دراسة العربية على الوجه المعروف في مدارس هذه الأيام وكتبها، فلما رجعنا إلى مظان اللغة وجدنا أن الكلمة عربية تطلق على الحيوان المعروف بهذا الأمر من فصيلة الضبّ، وجمعها حراذين كثيرون وبراذين التي أشك في أصلتها وأرجح أنها كلمة كديش وكديشة » (20).

وكذلك مفردة «الخرابيش»، وقد قال فيها: «الخرابيش وواحدها خربوش هو اسم يطلق على شكل بيتة من بيوت الخيش وليس الشعر، أما الخيش فهو النوع المعروف بهذا الاسم ببلاد الأردن، وتعرفه كتب اللغة بقولها: إنه أردأ أنواع الكتان، مع العلم بأنه لا ينسج من ألياف الكتان، بل خيوط القنّب كما هو مشهود ومشهور، وإذاً فقد غلط الرازي صاحب المختار والفيروز آباد صاحب القاموس، وأصاب الأردنيون وقاربهم إصابة الزمخشري في أساسه» (21).

ونجد من خلال ذلك أن الباحث لم يقف مكتوف اليدين في تلك الجوانب، بل نجده يحقق في الآراء التي طرحها عرار في مقالاته، فقال في مفردة «ربا» في الحاشية: «هذا الرأي

يخالف جمهور النحويين»(22) وقال عن مفردة «الحرذون» بعد الرجوع إلى معاجم اللغة «فصيحة» (23).

خامساً: استطاعت الدراسة أن تكشف اهتمام عرار بالأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية في الأردن من خلال مقالاته النثرية التي تختص بالأردن، فهي تُظهر الجانب الوطني المشرق لسياسيّ واقتصاديّ واجتماعيّ مخضرم.

سادساً: لقد كشفت الدراسة جانباً مهماً، قلما التفت إليه الدارسون المعاصرون، وهذا الجانب يختص بقدرة عرار على الترجمة من خلال ترجماته لبعض المقالات المختصة بالجانب القانوني والحقوقي في الدولة العثمانية وغيرها.

ونهايةً فإننا نوصي الباحث العساف بوصيتين لعله يستدركهما في طبعات الكتاب القادمة -إن شاء الله- وهما:

أولاً: لم يختم الباحث دراسته بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي توصل إليها، فقد توصل إلى نتائج هامة هي أهلٌ؛ لأن يفرد لها خاتمة.

ثانياً: لم يضع الباحث بعض التوصيات في نهاية دراسته بأهمية التوصيات التي تنطوي عليها الدراسة، ولعل أهم توصيتين هما:

- إعادة دراسة الحركة الأدبية للأردن من خلال صحيفة الأردن.

- زيادة الاهتمام بصحيفة الأردن لأنها مصدر هام للأدب الأردني.

الهوامش:

1-عرار شاعراً وناثراً، الأعمال الشعرية والنثرية لمصطفى وهبي التل في صحيفة الأردن، دراسة وتحقيق الدكتور عبد الله العساف، الصايل للنشر، 2013. ص 29.

2-المرجع نفسه،ص 29.

3-عرار شاعراً وناثراً، المرجع السابق، ص 15.

4-للاطلاع على هذه الأخبار انظر: المرجع نفسه، ص 18، ص 19، ص 20-21.

5- المرجع نفسه، ص 13.

6- عرار شاعراً وناثراً، المرجع السابق، ص 30-31.

7- المرجع نفسه، ص 31 -40.

8- عرار شاعراً وناثراً، المرجع السابق، ص 30-31.

9- عرار شاعراً وناثراً، المرجع السابق، ص 117.

10- المرجع نفسه، ص 107.

11- عرار شاعراً وناثراً، المرجع السابق، ص 54.

12- عرار شاعراً وناثراً، المرجع السابق، ص 78.

13-المرجع نفسه، ص 78.

14- المرجع نفسه، ص 54.

15- المرجع السابق، ص 66.

16- المرجع نفسه، ص 74.

17-المرجع نفسه، ص 194.

18-عرار شاعراً وناثراً، المرجع السابق، ص 190.

19-المرجع نفسه، ص 218.

20- المرجعنفسه، ص 218.

21- عرار شاعراً وناثراً، المرجع السابق، ص 232.

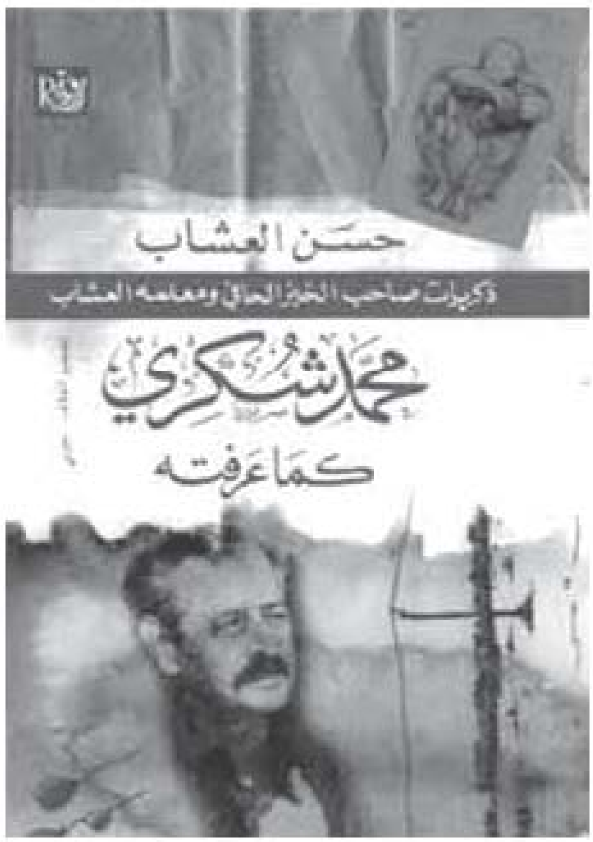
22- المرجع نفسه، حاشية 3، ص 190.

23-المرجع نفسه، حاشية 3،ص 218.

معلّم محمد شكري يتحدّث عنه :

هل «الخبز الحافي» سيرة شكري كما أرادها بول بولز؟

عبد الرحمن مجيد الربيعي



- 1 -

رغم أن الموت -وهو حق علينا جميعاً- قد أخذ الروائي وكاتب السيرة والناقد الذواق محمد شكري، إلا أن الكتابات عنه لم تتوقف، وما زال لدى النقاد أو لدى من عرفوه عن قرب وعايشوه ما يمكن أن يكتبوه عنه، إذ إن نصّ شكري نص ثريّ حيّ، يتجاوز زمنه.

ويبدو لي أن هناك من عمل على «أسطرة» هذه الشخصية وتحويلها إلى رمز لا يمكن المساس به، أو تسجيل أيّ ملاحظة من شأنها أن تخدش صفاء الصورة التي شاعت عنه.

ذكر لي الصديق المحامي والروائي بهاء الطود، الذي عايش شكري سنوات، أن لديه آراء فيه لكنه لا يستطيع كتابتها، فمريدو شكري لن يتركوا من يفعل هذا بسلام، وهذا مجرّد مثال لما ذهبت إليه.

لقد تعرفت شخصياً على شكري عام 1976، حيث أمضيت عدة أيام في طنجة، مدينته الأثيرة (كان يردّد أنا كاتب من طنجة)، وقد وصلتها وأنا أحمل له هدية كان ينتظرها في سنوات حاجته تلك، والهدية صندوق من المشروبات الثمينة التي خصّه بها الشاعر حميد سعيد، وكان وقتذاك مستشاراً صحفياً في سفارة العراق بالرباط.

وكانت نصوص شكري وقتذاك لا تجد فرصتها في النشر بجرأتها المبكرة التي لم تكن تعرفها كتابات السيرة العربية (النادرة جداً)، أو الكتابات الروائية والقصصية التي كتبها أبناء جيله أو الجيل الذي تلاه.

كاتب وناقد عراقي

كان شكري يكتب نصّه، وحدث بيني وبينه فتور، لكنه سرعان ما تفهّم دوافعي عندما نشرت له فصلاً من روايته «الخيمة» -إذا لم تخنّي الذاكرة- في مجلة «الأقلام» التي كنت أشرف عليها، ولكن بعد حذف مشهد جنسي مكشوف يتعذّر نشره في مجلة رسمية.

لكنني اقتربت منه ومن العزيز الجميل محمد زفزاف الذي سبقه في رحلة الموت وبالداء اللّعين نفسه «السرطان»، حيث تردّد شكري على بغداد مراراً هو والمحمّدان زفزاف والطوبي؛ الشاعر الذي صرعه السرطان كذلك، وأيّ مصادفة مريعة هذه! (في إحدى زياراتي إلى المغرب وأثناء استضافتي في كليّة الآداب بالقنيطرة، عرّفني أستاذ جامعي شاب بنفسه، وذكر لي أنهم شكّلوا جمعية أصدقاء الشاعر محمد الطوبي، وأهداني بعض دواوينه التي نشروها بعد وفاته، والأطرف من كل هذا أنه قادني إلى المكان الذي كان يجلس فيه في حديقة أحد الفنادق، وذكر لي أنهم اختاروا هذا المكان لعقد جلساتهم فيه)!

وكانت آخر مرة التقيت فيها شكري بالرباط، عندما جاء به صديقه الروائي كمال الخمليشي لإجراء عملية ليده التي لم يعد قادراً على تحريك أصابعها لغرض الكتابة، وقد ضمّتنا مقهى «باليما» الشهيرة، المقابلة لمبنى البرلمان في شارع محمد الخامس، وأخبرني الخمليشي أنّ الطبيب طلب منه أن يمنعه عن الشرب ست ساعات على الأقل، ليتسنّى له إجراء العملية، ومع هذا وجدناه يطلب كأساً من الجنّ ليتلوه بأخرى، وقد توفي شكري بعد شهور قليلة من ذلك اللقاء «الباليمي».

ولكنّ الحديث الذي سمعته هذا العام بشأن شكري، يتعلق بالكتاب الذي أصدره معلمه وصديقه حسن العشاب المعنون «محمد شكري كما عرفته» مع عنوان شارح «ذكريات صاحب الخبز الحافي ومعلمه العشاب».

وقد بدأ العشاب كتابه بتصحيح ما شاع عن شكري أنه تعلم القراءة والكتابة في العشرين من عمره، واعتبر العشاب نفسه كما ذكر (الوحيد المعني بالإجابة) عن سؤال حول عمر شكري عندما تعلم الكتابة، وكان السؤال قد ورده من الأديبة نجاة أبو الحبيب لأسبوعية «الأيام» المغربية حول ما سماه (أسطورة شكري)، كما أنه يصف شكري عندما التقاه (أنقذت هذا الصبي من براثن الجهل والأمية)، ويضيف: (بل لأنني احتضنته طفلاً مشرّداً، فكنت بالنسبة إليه الأب والأم والأخ والصديق والمعلم، ومؤلفه زمن الأخطاء يشير إلى ذلك في جلّ صفحاته).

و ينبّه العشاب بأن (تاريخ ازدياد أيّ فرد ما قبل الاستقلال لم يكن مضبوطاً، إلا عند بعض العائلات ذات المستوى المعرفي والعلمي، وفي مذكراتها الخاصة، لأن في عهد الاستعمار لم يكن هناك دفتر للحالة المدنية)، ويتساءل: (فكيف يمكن ضبط سنّ شكري في طفولته وهو نفسه لا يدري تاريخ ازدياده، لأنه من أسرة جاهلة؟ لا سيما أن والده كان من بادية الريف منغلقاً بالمرّة).

ويقول: (كل ما في الأمر أن هذا الطفل حينما أصرّ وبإلحاح على أن يربط علاقة صداقة بي كان الغاية منها تعليمه القراءة والكتابة. أول سؤال طرحته عليه هو معرفة اسمه وسنّه، فأجابني أنه محمد حدو التمساني وسنّه حوالي 11 سنة، في حين كنت أنا في الثامنة عشرة)، ويتساءل: (فكيف إذاً يدخل في عقلي أن يكون شكري، وقد تعرفت عليه طفلاً، يكون يكبرني سنّاً بسنتين وأنا أعلم علم اليقين أن الطفل أصغر مني بكثير؟).

كان هذا الإيضاح المهم الأول من العشاب الذي لم تنقطع علاقته بشكري إلى آخر يوم من حياته.

ولا يترك هذه المسألة، بل يضيف إليها تساؤلات أخرى؛ حيث يقول: (إذا كان شكري تعلم القراءة والكتابة في سنّ العشرين، وقضى في تعليمه الأوّلي معي سنوات، ثم التحق بالتعليم الابتدائي والثانوي لسنوات، فكم كان سنّه حينما التحق بسلك الوظيفة في التعليم؟).

-2-

ثم يتحول العشاب إلى مسألة مهمة أخرى تتعلق بكتابه الأول «الخبز الحافي» حيث يقول: (وأتذكر هنا أن شكري عندما قدّم لي أوراق الخبز الحافي لأبدي رأيي فيها، أقرّ لي بأنه قدّم نسخة من هذه الأوراق لبول باولز الذي كان يجالسنا في مقهى «موح الأسطورية»).

ويضيف: (وتلك هي الحقيقة التي يقرّ بها شكري نفسه، فكان باولز يشتري بعض الحكايات، ومنها ما نشر في الخبز الحافي، إما مكتوبة لترجمتها أو شفوية لنشرها خارج المغرب، حيث كان الإقبال على هذا النوع من الكتابات يغري بالتشويق لدى الغرب والأجانب بصفة عامة). ويذكر العشاب أنه نبّه شكري إلى (أن بإمكانه أن يجعل من كتاباته مؤلفاً. فأجابني بسخريته المعروفة كيف لي ذلك، وأنا أعيش بالخبز الحافي؟ فبادرته قائلاً: لم لا يكون الخبز الحافي هذا عنواناً لكتابك الوهمي لأنني أرى أن كتاباتك هذه تستحق هذا العنوان).

ثم يقول بدهشة إنه لم يكن يتوقع: (أنه سيأتي اليوم الذي نرى فيه «الخبز الحافي» يُحدث ضجة في الأدب العالمي، ويترجم إلى عشرات اللغات)!

-3-

يمكن أن نصف كتاب حسن العشاب هذا بالشهادة الحية عن محمد شكري، إذ إنه تحدّث عنه منذ عرفه طفلاً، وتواصلت علاقتهما حتى يوم وفاته، وقد صمدت هذه الصداقة لأن العشاب اكتشف في شكري الصفات الإنسانية النبيلة التي يحبها شخص مثله؛ تربى تربية تقليدية في أسرة متماسكة، تزوج مبكراً وأنجب أبناء ناجحين حملوا أعلى الشهائد في الطب والهندسة واستأثرت بهم بلدان أوروبية إضافة إلى كندا.

لقد كان نقيض شكري في هذا الذي لم يكن يحبّذ الارتباط، واختار أن يتفرغ لحياته وكتاباته.

ولما كانت هذه العلاقة قد امتدت لعدة عقود، فإنها حفلت بالحكايات المشتركة التي رواها العشاب في كتابه هذا، وكأنّ ما كتبه شكري في مجموعة كتبه السيرية احتاج إلى هذه الشهادة لتكملها.

وقارئ الكتاب لا يلمس أيّ ضغينة أو حسد تجاه شكري، بل إنه كان محباً له متفهماً لدوافعه في كل تصرفاته. وقد أورد عدداً كبيراً من المفارقات المشتركة التي حصلت لهما معاً، وقد وزع كتابه على 18 فصلاً.

-4-

ثم يتحدث العشاب عن شكري وبول بولز الذي كان العشاب يعرفه وتربطه به ما سماها «المجالسة» في مقهى «الرقاصة الشعبية» التي كان بولز يرتادها مع مستشرقين غربيين يتصيّدون الحكايات الشعبية من أفواه من سماهم أحد الباحثين (حلقة رواة طنجة) في كتاب له بالعنوان نفسه، فيجعلون منها (مقالات ومؤلفات يتفنّنون في صياغتها لتصبح مثيرة للتشويق عندما ينشرونها خارج المغرب).

ويروي العشاب أنه كان في ضنك مالي مرة، فما كان من شكري بعد أن عرف ما به إلا أن أخذه إلى شقة بولز ليقترض منه المبلغ، فوافق، ولكنه طلب مقابلاً لهذا، وظن العشاب أن ما يطلبه هو (السلوك الشاذ)، على حد وصفه، وهذا متأت من أن معظم هؤلاء الذين يفدون على طنجة هم من الشاذين جنسياً أو المثليين. ولكن المقابل الذي أراده بولز من العشاب مقابل إقراضه المبلغ (هو تزويده بحكايات من عادات وطقوس وتقاليد الطبقات الشعبية من السكان).

وكان بولز يعيد صياغة هذه الحكايات، ويضيف لها ما يثير فضول القارئ في أمريكا، بعد أن يعيد كتابتها باللغة الإنكليزية، لينشرها في المجلات الأمريكية التي تدفع له بسخاء مقابلها (صدرت في الكويت أخيراً مجموعة من قصص بولز تحت عنوان «العقرب» في جزءين، وقد وزع الكتابان في تونس).

وهنا يروي العشاب أنه طلب من شكري أن (يقدّم أوراق «الخبز الحافي» التي عرضها عليّ لأبدي رأيي فيها، مؤكداً أن بولز هو من سيقوم بعملية التصحيح والتغيير ليجعل منها كتاباً بلغته، حينها يمكن ترجمته للعربية، فتتحقق الأمنية بإخراج السيرة الذاتية لشكري إلى الفضاء الأدبي دخولاً التاريخ من بابه الواسع).

ويذكر أنّ الفكرة ابتهج لها الاثنان؛ بولز وشكري، وتسلّم بولز الأوراق من شكري بحضور العشاب.

-5-

يورد العشاب معلومة مهمة جداً لكل من اعتنوا بأعمال شكري كقراء أو دارسين ويوضح ما لم يكن واضحاً عندما يذكر بالحرف: (مرت هذه الوقائع دون أن أتوقع أنه سيأتي اليوم الذي سيحضر فيه بولز ليقدم لشكري كتاب الخبز الحافي مؤلفاً بالإنكليزية).

ثم يلحق العشاب هذه المعلومة بمعلومة مهمة أخرى بقوله: (ومباشرة قام شكري بتحويل هذا الكتاب للكاتب المغربي الطاهر بن جلون، فيصبح الكتاب مؤلفاً بالعربية).

ويواصل العشاب إدراج معلوماته عن هذا الكتاب الذائع الصيت فيقول: (وبعد اطلاعي عليه وجدت أنّه قد أضيف إليه الكثير من الأحداث تعد من قبيل الخيال، وقد أصبت بالذهول حينما أحدث الخبز الحافي فيما بعد ضجة كبرى).

ويبدو أن سبب الخلاف الذي ظهر للعلن، بين بولز وشكري، يعود إلى أن بولز احتكر مردودية الترجمة للعديد من اللغات (ليحتفظ شكري بالشهرة وفتات المكافآت البسيطة لبعض الترجمات المحدودة)، ثم يضيف: (فأدركت شخصياً أن جل أحداث الخبز الحافي غير حقيقية. لقد وظفت تلك الأوراق لمضامين حكايات منسوجة تجمع بين سيرة شكري، الصعلوك المتشرد، وحكايات صعاليك آخرين من خيال بولز).

ولا يتوانى العشاب عن إصدار حكم نقديّ بشأن هذا الكتاب بقوله: (فتأكدت وأنا أقرأ الخبز الحافي أن الكتابة ارتبطت في ذهن القراء بفضح المستور من أجل الإثارة، حتى ينال الكتاب الإعجاب بجرأة الكاتب الأمي)، كما وصف الكتاب بأنه (يحكى السيرة الذاتية لشكري وكما أرادها بول بولز).

وذهب العشاب بانطباعه هذا إلى بول بولز (الذي وحده يعرف الحقائق) -على حد قوله- ويعاتبه (على قلب الحقائق في أوراق شكري للخبز الحافي، فأجابني بأن الكتابة في ذلك العصر تقتضي ذلك وأنّ هذا النوع من الكتابة يعتبر تحدياً في الأدب المعاصر، لذلك، كان لزاماً أن أجعل السيرة الذاتية لشكري تتطابق مع سيرة غيره من الصعاليك في قالب رومانسي يغري بالإثارة).

ونقول نحن إن محمد شكري ليس هذا الكتاب الإشكالي؛ «الخبز الحافي» وحده، بل هو مجموعة من الأعمال السردية الأخرى التي وضعت اسمه بين الأسماء الكبيرة في الكتابة السردية العربية، وخاصة السيرية منها، هذا إضافة إلى قراءاته الذكية في الأدب العالمي والأدب العربي، وأحتفظ شخصياً بقراءتين مهمتين له عن روايتَيّ المبكّرتين «الوشم» و«الأنهار»، اللتين نشرهما في المغرب وقت صدور كل منهما، ونشر أولاهما في كتابه «غواية الشحرور الأبيض» بطبعته المغربية، إذ إن دار الجمل حذفت هذا الفصل عندما أعادت نشره لسبب أجهله.

كذلك، فإن كتبه عن عاشقي طنجة، أمثال بولز وتنسي وليامز، هي كتابات مرجعية مهمة.

كما أنني أعرف أن شكري كان قارئاً متابعاً من الطراز الأول، وأن نشوءه في مدينة كوزموبوليتانية جعلته ملمّاً بأكثر من لغة حية كالإسبانية والفرنسية والإنكليزية.

ومع هذا، فالكتاب مهمّ، وقد قرأته شخصياً بمتعة والتذاذ وفائدة.

---

* صدر الكتاب من منشورات رؤية للنشر و التوزيع - القاهرة 2008

حروب الخليج
في مذكرات الساسة والعسكريين الغربيين*

د. فتحي محمد درادكة



قصد الدكتور علي محافظة، من تأليف هذا الكتاب، أن يطلع القارئ العربي على النوايا الحقيقة للقوى المعادية لأمته، وعلى الخطط الاستعمارية التي تستهدف الحيلولة دون نهوضها وتقدمها، والأحقاد العنصرية لدى القادة الغربيين نحوها، ومدى احتقارهم لها، والكشف عن مشاعر التفوق العنصري لديهم، وعما أحاق بأمتنا على أيديهم،من دمار لبناها الأساسية، وقتل لزهرة شبابها، وموت لأطفالها ونسائها وشيوخها، تحت شعارات برّاقة كالدفاع عن حقوق الانسان، ومناهضة الاستبداد والدكتاتورية، وحماية القانون الدولي، والإشفاق على الشعوب المضطهدة.

احتوى الكتاب ثلاثة أبواب تناولت حروب الخليج الثلاث منذ سنة 1980 - 2003، تناول الباب الأول الحرب العراقية-ال إيرانية وضم فصلاً واحداً تناول الحرب في مذكرات الساسة الأمريكيين والبريطانيين والفرنسيين بواقع (50) صفحة.

وصفت هذه المذكرات المجتمعات الآسيوية والأفريقية بالمبالغة في الغرابة والإثارة، وحملت على قادتها السياسيين وزعماء قبائلها، واتهمتهم بالبعد عن القيم الإنسانية والمنطق والعقلانية، والتوحش، وأبرزت الدوافع التافهة لخلافاتهم ومنازعاتهم، وعبثية صراعاتهم الدموية، وخطورتها على مصالح دولهم، وغلب على هذه المذكرات الإشادة بالانسان الغربي وبتفوقه ذكاءً ومقدرة وعلماً ومهارة، وبيان تدني المستوى الفكري والأخلاقي والمسلكي لقادة الدول والمجتمعات الأفريقية والآسيوية.

* كاتب أردني

لخص الرئيس الأمريكي نيكسون الاتجاهات السياسية في العالم الإسلامي بثلاثة اتجاهات، هي: الأصولية الإسلامية والراديكالية والتحديثية (ص59)، ونصح نيكسون بقيام شراكة انتقائية بين الدول الغربية وأربع من الدول الاسلامية؛ هي تركيا وباكستان وإندونيسيا ومصر. أما موقف نيكسون من الحرب العراقية– ال إيرانية فأكد أنّ مصلحة أمريكا تقتضي أن لا ينتصر طرف على آخر في هذه الحرب. ولم يختلف الموقف البريطاني عن هذا الموقف، فقد كان كل منهما يدعم الطرفين المتقاتلين بالأسلحة ويزودهما بالمعلومات والخبرة الفنية من أجل إطالة أمد الحرب، وإنهاك الطرفين المتحاربين واستنفاذ طاقاتهما، واغراقهما بالديون، وتدمير بناهما التحتية، والقضاء على اقتصادهما، وزرع الأحقاد بين الأمتين العربية وال إيرانية. وقد وصفت مارغريت تاتشر سياسة العراق بالغباء والحماقة، بينما أبدت تعاطفاً مع إيران، وادانت العراق واعتبرته البادئ في الحرب.

تُبرز مذكرات الساسة الغربيين الهيمنة المعرفية الشاملة الغربية للمنطقة ولشعوبها في ماضيها وحاضرها ومستقبلها. وهي معرفة مستمدة من الخبرات الاستعمارية الماضية، والمعلومات الاستخبارية العسكرية، والأبحاث والدراسات الأكاديمية الراهنة، والأبحاث عن مستقبل المنطقة بما يضمن الهيمنة الغربية عليها، وهي أبحاث وفرتها البحوث والدراسات المستقبلية الغربية.

حمل الباب الثاني عنوان «غزو العراق للكويت» وجاء في سبع فصول؛ بواقع (240) صفحة، وفي هذا الباب تناول الدكتور محافظة عدداً كبيراً من مذكرات الساسة الغربيين؛ وهم: جيمس بيكر، ديك تشيني، كولن باول، نورمان شوارتزكويف، ريتشارد هاس، ومن البريطانيين مارغريت تاتشر، وجون ميجور، ودوغلاس هيرد، وإدوارد هيث، وبيتر دولابيليير، ومن الفرنسيين جاك أوكونيل، وجان بييرشفنمان.

ومن الملاحظ على هذه المذكرات أنها اتفقت في مواقفها تجاه احتلال العراق للكويت، وفي تأييد موقف بوش (الأب)، منذ البداية، باللجوء إلى القوة، وإخراج العراق من الكويت، ورفض مبدأ التفاوض، ومما ساعد الإدارة الأمريكية على اتخاذ هذا الموقف، موقف كل من الاتحاد السوفييتي والصين الحيادي المتردد، علاوة على الاندفاع البريطاني نحو الحل العسكري. أما على الصعيد العربي، فقد كان لموقف كل من مصر والسعودية والمغرب وسوريا أثر كبير في إنشاء حلف عربي ضمّ جميع الدول العربية، باستثناء الأردن واليمن، حيث تعاون هذا الحلف مع الائتلاف الدولي بقيادة الولايات المتحدة الامريكية، كما أنّ هذا الحلف العربي رفض اقتراح تقدَّم به الاردن (الملك الحسين) لحل الأزمة بالطرق الدبلوماسية.

ركز الساسة والعسكريون الأمريكيون والبريطانيون في مذكراتهم على الرئيس العراقي صدام حسين، ووصفوه بأنه رجل شرير ودكتاتور متعطش للدماء، ومحب للقتال، وذهب الرئيس بوش (الأب) لتشبيهه بهتلر.

كما أكد الساسة في مذكراتهم أنَّ حكام الخليج يريدون تدمير القوات العراقية، حتى تصبح عاجزة عن تهديدهم في المستقبل، واهتمّت الإدارة الأميريكية بإشراك قوات عربية في حرب تحرير الكويت، حتى لا تظهر الحرب بأنها شخصية أو دينية، وعلى الرغم من مشاركة القوات العربية في هذه الحرب، غير أنها لم تلقَ اهتماماً من قبل الساسة الغربيين، بل يلاحَظ أنهم حاولوا التقليل من أهمية هذه المشاركة.

يفخر الساسة والعسكريون الغربيون بأن حرب تحرير الكويت لم تسفر عن أعداد كبيرة من القتلى بين القوات الأمريكية والبريطانية والحليفة، وقد نسي هؤلاء آلاف المدنيين والعسكريين من القتلى والجرحى والمشردين العراقيين، وكأنهم لا يحسبون من البشر.

جاء الباب الثالث للحديث عن «الاحتلال الأمريكي والبريطاني للعراق»، وتكوّن من ستة فصول بواقع (318)

صفحة، حيث عرض الدكتور محافظة لسبع من مذكرات الزعماء والقادة العسكريين الغربيين؛ وهم: جورج بوش (الابن)، وبول بريمر، ومادلين ألبرايت، وريتشاد هاس، وجورج تينت، وجاك أوكونيل، وتوني بلير.

ظهر في مذكرات الساسة الغربيين اتجاهان بارزان لتبرير غزو العراق ، وقد مثل الاتجاه الاول جورج بوش (الابن) وتوني بلير ومادلين ألبرايت، وبول بريمر، حيث أجمع هؤلاء على أنّ المبرّر لغزو العراق هو إنتاج العراق لأسلحة الدمار الشامل، ولا سيما الأسلحة الكيماوية والبيولوجية، ومحاولات إنتاج السلاح النووي، وأصرَّ هذا الفريق على وجود علاقة بين العراق وتنظيم القاعدة، وأنّ العراق يتبرّع بدفع (25) ألف دولار لكل أسرة يشارك أحد أبنائها في العمليات الانتحارية في فلسطين المحتلة، كما نفى هذا الفريق أن تكون دوافع الغزو هي السيطرة على نفط العراق.

أما الاتجاه الثاني، فمثّله جورج تينت، وريتشارد هاس، وجاك أوكونيل، ورأى هذا الفريق أنّ الشك في وجود أسلحة الدمار الشامل، وحتى الافتراض بوجودها، ليس مبرراً كافياً لإعلان الحرب على العراق، وأكد هذا الفريق عدم وجود علاقة بين العراق وتنظيم القاعدة والمنظمات الارهابية الاسلامية الأخرى. وذهب هذا الفريق الى أنّ التفكير بغزو العراق يعود إلى أواخر عهد إدارة بيل كلنتون، التي أصدرت قانون تحرير العراق عام 1998.

بعد احتلال العراق بالغ أصحاب الاتجاه الأول في الإنجازات والمكاسب التي حققها الاحتلال للشعب العراقي، عن طريق (مكتب إعادة الإعمار والمعونة الإنسانية) الذي تحول بعد بضعة أشهر إلى (سلطة الائتلاف المؤقتة)، واعتبر هذا الفريق نقل السيادة إلى حكومة عراقية مؤقتة في حزيران 2004 إنجازاً عظيماً، وواقع الحال أنّ هذه الحكومات كانت صورة، والحاكم الحقيقي في يد قائد القوات الأمريكية المحتلة والسفارة الأميركية في بغداد بين سنتي 2003- 2011.

أما الفريق الثاني فقد رأي أنّ هناك أخطاء كثيرة حدثت بعد احتلال العراق؛ وأبرز هذه الأخطاء تولي وزارة الدفاع إدارة العراق، ومن الأخطاء الأخرى تعيين جاي غارنر، الجنرال المتقاعد، حاكماً للعراق مع السفير الأمريكي زال خليل زاد، وبعد فشلهم في قيادة العراق ارتكبت أخطاء كثيرة أخرى؛ منها تعيين بول بريمر، ومن أكبر الأخطاء التي ارتكبها بريمر قرار اجتثاث البعث وحل القوات المسلحة العراقية، وقد أدى هذان القراران إلى تدهور الوضع الأمني في العراق، والتحاق عشرات الآلاف من البعثيين وضباط وضباط صف القوات المسلحة العراقية بالمقاومة الوطنية للاحتلال، وأسفرت سياسة الاحتلال هذه عن إثارة النعرات الطائفية والإثنية والدينية والعشائرية، وساهمت في إثارة الحرب الطائفية منذ بداية الاحتلال حتى يومنا هذا.

كل هذه العوامل ساهمت في انطلاق الحرب الأهلية في العراق، كما أنّ دستور العراق، الذي صيغ في ظل الاحتلال وبمشاركة من إدارة الاحتلال، أدى إلى ترسيخ الانقسامات الإثنية والدينية والطائفية، وتمزيق لحمة الشعب العراقي. كما أن احتلال العراق أثّر سلباً على المنطقة العربية بأسرها، وعلى جميع الصعد السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، وما زالت المنطقة تعاني منه حتى اليوم.

كتاب مهم وخطير، في الوقت نفسه، لأنه يكشف النظرة الغربية للعرب أرضاً وسكاناً، وقد تمنى الدكتور علي محافظة أن يقرأ هذا الكتاب القادة والحكام العرب، لكي يأخذوا عبرة ودرساً عما كتبه الساسة والعسكريون الغربيون عن تجربتهم معهم أو مع أسلافهم.

---

* تأليف أ.د. علي محافظة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2012.

لمـــاذا الفـــن؟

◄ ياسين سليماني

(بالفن فقط نستطيع إن نخرج من ذواتنا،

لكننا نجهل كيف يتم ذلك) بروست

بالنسبة لفيلسوف مثل «برغسون» فإنّ الفن قد لا يعني شيئاً متى لم يبرز في شكل أثر يجسّد عظمة الفكر الخلاّق، ويعطي القيمة القصوى للجهد الذي يعمل على خلق الآثار الفنية(1). إنّ هذا الارتباط بين الفن والفكر يفتح المجال أمام تساؤل أكثر من مشروع في العملية الفنية وهو «لماذا الفن؟» أو «ما الذي يجعلنا نقدّر الفن؟» وهو السؤال الجوهري الذي يطرحه المفكران الإنجليزيان «كريس هورنر» و«إمريس ويستاكوت» في كتابهما الصادر قبل سنوات قليلة بعنوان «التفكير فلسفياً»(2) بدل السؤال التقليدي الذي يبحث عن ماهيته ومفهومه.

إنّ هذا السؤال يصبح ذا أهمية كبرى من خلال تقصي الواقع والمشاهدات العيانية، وما نلاحظه من صرف لمبالغ طائلة سنوياً، وإنفاق آلاف الساعات والأوراق تكريساً لإنتاج واستهلاك وتحليل الفن. وهو سؤال يدور في فلك القضايا والمسائل التي اهتمّ بها الفن، واعتبرت جزءاً أصيلاً من تاريخ الأفكار. إنّ الجوهر الإنساني في هذا التاريخ كان الأكثر تأملاً في مفاهيم الحقيقة المبنية على تناقض الثنائيات، من بينها ثنائية الجميل والقبيح. وتكمن أهمية مثل هذه الأسئلة في قدرتها على دفع الذات الباحثة إلى المزيد من التطوير والتجاوز، والابتعاد عن التوقف على هيئة أو شكل أو حقيقة بعينها(3)

الفن والمتعة:

قد يجيب بعضنا عن هذا السؤال بأنّنا نحترم الفن، بل ونحبه، لأنه يمنحنا المتعة. هذه الإجابة المباشرة والفطرية يمكن أن تبدو جذابة. إنها بسيطة أيضاً، ويمكن اختبارها بيسر وسهولة، فإذا وصلنا إلى المتعة المنشودة، فالفن هنا جيّد، وكلما كانت المتعة أكبر فضّلنا العمل الفني على غيره، وهكذا، فالعمل الفني الأكثر متعة هو الأفضل.

مع الأسف، لا تبدو هذه المقاربة مفيدة كما يظهر من البداية. إذ إنّ إحدى الإشكاليات اللصيقة بهذه المقاربة عدم قدرتها على منح أيّ خصوصية للفن، فهناك العديد من الأشياء التي تمنحنا المتعة دون أن تكون عملاً فنيّا، كالتمتع بالطبيعة في الريف أو تناول نوع من الشوكولا أو المثلجات، بل ربما تمنحنا بعض هذه الأشياء متعة أكثر من الفن ذاته، وبما أننا نتصور أنّ الفن ذا قيمة أكبر من الشوكولا، مثلاً، فإنّ الظن بأنّ المتعة هي ما يجعلنا نحب الفن لا يعدو أن يكون وهماً. كما أنّ الكثير من الأعمال الفنية التي اعتبرت ناجحة جداً لا يظهر أنها تعطي متعة في الحدود المقبولة لهذه الكلمة، ففي لوحة «رعب الحرب» لـ«غويا» goya (4) لا نجد إلاّ جثثاً للموتى وشعوراً قاسياً بالكآبة. اختبار المتعة إذن لا يستطيع أن يفسر قيمة الفن في مقابل ما ليس فناً.

في المضمار ذاته يمكن أن نفترض وجود نوع خاص من المتعة في الفن، يمكن تسميتها بالمتعة الإستطيقية (الجمالية)،

هكذا يمكن تمييز الفن عن الأنواع الأخرى للمتعة مثل التسلية والترفيه.

لكن مع هذا فاستخدام المتعة كمعيار وحيد للقيمة الإستطيقية يجعل من الصعوبة تفسير الاختلافات في الرأي حول قيمة أعمال فنية معينة، فلنفرض أننا ذهبنا لمشاهدة فيلم سينمائي، وأنك شعرت بمتعة كبيرة عند مشاهدته، ولكنني لم أشعر بذلك بتاتاً، في هذه الحالة، يبدو استكشاف أفلام وكتب وقطع موسيقية جيدة نوعاً من امتلاك حدس خاص، يملكه بعض الناس ولا يملكه بعضهم الآخر، على ما قال «هيوم»: «نحن نختار مؤلفنا المفضل تماماً كما نختار الصديق، من خلال الاتفاق مع المزاج أو الاستعداد الخاص بنا»(5). إنّ السؤال الآتي: ما الذي يجعل الناس يتفقون في إعجابهم بـ«هوميروس» أو «أريستوفان» أو «سرفانتس» رغم اختلاف العصور والأماكن، ويتفقون على نفورهم من كتاب آخرين؟ يجيب عنه «هيوم» بأنّه توجد بين هذا الاختلاف في الأذواق والأهواء مبادئ معينة عامة للإعجاب أو الانتقاد، وأنّ العين الفاحصة الواعية قد تتبع الدلائل الخاصة بهذه العوامل لتعطي حكمها(6).

إنّ رأي «هيوم» هنا، على الرغم من سطوته، إلاّ أنّه يحتكم إلى الذاتية، حتى وإن كان الحكم جماعياً فهو لا يعدو أن يكون انطباعاً غير معلّل، فالحكم على العمل الفني بهذا المنظور لا يكون إلا من خلال مزاج ما. يقول «كوفكا»(7) إنّ المنظر الطبيعي الذي تحتويه لوحة ما إذا بدا حزيناً فليس معنى ذلك أنّ هذا المنظر حزين، أو إنه يحتوي على شيء حزين بشكل خاص، لكن الخبرة الخاصة بنا، خلال تفاعلنا مع هذه اللوحة، هي التي تجعلها تعبّر عن مثل هذا الحزن. إنّ قيمة الفن هنا تبدو معطى ذاتياً، لا يعدو أن يكون مزاجياً، وهكذا فالعمل الفني إذا أعطى لشخص ما متعة كبيرة، ولم يعطها لغيره، تصبح عندها المتعة نوعاً من الذوق الشخصي، وهذا الأخير لا يمكن أن يفسر لنا مطلقاً السبب الذي يجعلنا نقدّر هذا الفن ونعطيه قيمة. وبالتالي، تبدو محاولة البرهنة على العلاقة بين المتعة والفن فاشلة، كما تعتبر فكرة وجود نوع من الحدس فكرة غامضة لا تشكل تفسيراً للظاهرة.

الفن والمحاكاة:

هنالك من يستند، في تقديره للفن، إلى «قدرته على تمثيل الواقع أو محاكاته»، فإذا كان الفن هو مرآة الطبيعة كما يقال، فإننا نستمتع به لأنه يشبه العالم الواقعي، ونرى قيمة البورتريه إذا تحدثنا عن الرسم كمثال، عندما يشبه وجه الشخص الحقيقي، فإذا كان كذلك فإنّ العمل يكون ناجحاً جداً، يقول آخر: «تشابه جيد»، وإن لم يكن كذلك حكمنا عليه بالفشل.

إننا نجد فيلسوفاً معاصراً مثل «خوسيه أورتيغا إي غاسيت»، في كتابه الهام «تجريد الفن من النزعة الإنسانية»(8)، يرى مثل هذا الرأي، فالناس يعجبون بعمل ما عندما يلامس هذا العمل أقدارهم الإنسانية التي يناقشها، الحب، الكراهية، الآلام، وسعادة الشخصيات، كل هذا يلامس قلوبهم، يمثّل حيزاً منهم كما لو كانت حالات حقيقية من الحياة. إنهم يقولون عن العمل إنه «جيّد» عندما يثير كمّاً هائلاً من الوهم اللازم؛ تتساوى فيه الشخصيات الوهمية المتخيلة مع قيمتها كشخصيات حقيقية حية. فعندما نقرأ رواية «الجريمة والعقاب» لـ«دوستوفسكي»، قصة «راسكولينكوف» الطالب المفصول من الجامعة الذي بلغ عتبة الفقر، وإقدامه على قتل العجوز المرابية، وأخيراً إقناع الغانية الشابة «سونيا» له للاعتراف بجريمته، نجد، على الرغم من اللمسة الرومانتيكية التي تبدو عليها، أنها عمل واقعي يأخذ من هذه الحياة التي نعيشها بعض الأجزاء والتفصيلات، كما من الممكن أن نضع الرواية جانباً ونفكر بشخصياتها وكأنهم أشخاص قابلناهم في حياتنا. ومع أننا نعرف أنّ هؤلاء من صنع الخيال، لكن يبدو أنّ الرواية قد التقطت شيئاً واقعياً عن هذه الشخصيات، وهو ما نراه أيضاً في بعض الفنون الأخرى مثل الدراما والنحت التي تسعى جاهدة لتحقيق تمثيل دقيق للواقع(9).

إن الكثير من الناس كما يرى إي غاسيت يعتبر أهمية الفن نابعة من احتوائه على نواة الواقع الإنساني، الذي بدوره يشكل مادة رئيسية في الجسم الجمالي، وهذا هو الشكل الأكثر طبيعية، إنه الطبيعة مرئيةً.

لم يبتعد عبد المعطي حجازي عن «إي غاسيت» في هذه النظرة. إنّه يرى أن المسرح مثلاً «يحضر لنا حياتنا الداخلية ويشخصها كأنها واقع حي، وحاضر مشهود، نلعب فيه أدوار الأبطال وأدوار الشهود في وقت واحد، فنحن نندمج دون أن نغادر مقاعدنا في قاعة المسرح، ونتابع ما يدور على الخشبة دون أن نكون محايدين(10).

الفن والتعبير:

إننا نلتقي هنا بنظرية ثالثة، قيمة الفن تكمن في قدرته التعبيرية، أو القدرة على نقل الانفعالات الخاصة بالفنان، فإذا كان الفنان يشعر بانفعال غاضب ويقوم برسم لوحة تعبر عن هذا الشعور، وتجعل الناظر يشعر بالغضب أيضاً، هنا يكون الرسام قد «عبّر» عن انفعاله في لوحته، والمتلقي «التقط» الشعور. يمكن تسمية هذا بـ«الانفعال المنقول» ويُحكم على اللوحة بالنجاح إذا وافقنا على الانفعال الذي تحمله اللوحة، بسبب صدق الرسام، أو بسبب فعالية اللوحة في النقل.

يبدو هذا التفسير مهماً بالنسبة للفن، حتى وإن كان الفن أكبر من مجرد تعبير، وهو أكثر إقناعاً مقارنة بفكرة الفن كمحاكاة، حيث تستثير الكلمات والصور حياة وخبرات الناس، ولكن الأمر في الأطروحة الجديدة تكتنفه صعوبة بالغة حين نفكر بتلك الفنون غير الرمزية أو الموسيقى الآلاتية الصرفة. إذ ليس من السهل قطعاً ربط هذه الأشكال الفنية بنمط التعبير الذي تحدثنا عنه. فدون حضور الكلمات أو الأشكال المأخوذة من الحياة يصعب التكهن بما تعبّر عنه هذه الأعمال، ففي حالة الموسيقى، مثلاً، كيف يمكن لانعدام الكلمات والصور في تدرّجات الصوت والإيقاعات أن يعبّر عن الغضب والأسى والسعادة والرضا؟ والقول إنّ الموسيقى، في هذا المثال، هي لغة انفعالات، يجعلنا نفقد أي تفسير دقيق حول كيفية امتلاك العناصر الموسيقية القوةَ التعبيرية التي لديها. وإذا كانت هذه هي الطريقة التي تتكلم بها الموسيقى فهل نفترض أنّ جميع المؤلفين الموسيقيين يتحدثون اللغة نفسها؟ إنّ الألماني «باخ» (1685-1750) والفرنسي من أصل روسي «سترافنسكي» (1882-1971) والأمريكي «إلينجتون» (1899-1974) مؤلفون مختلفون جداً، وإذا كانوا تعبيريين، فإنهم بالتأكيد ليسوا تعبيريين بالطريقة نفسها.

الشكل والجمال:

كان «دوستويفسكي» يردد دائماً العبارة التالية: «الجمال سينقذ البشرية»، ولكن ما هو الجمال؟ ما هو العمل الجميل بوجه عام؟ لقد كان القديس «أوغسطين» ينظر إلى الفن باعتباره مبرراً لتوق الإنسان الدائم إلى الجمال، إذ رأى أنّ كل ما خلقه الإنسان من فن ذي قيمة يرمز إلى الحقيقة، والحقيقة ترتبط بالجمال، والفن يعكس بعض صور هذا الجمال(11). كما نظر «كانط» إلى «الجميل» على أنه رمز للخير، وتصوّر النشاط الجمالي باعتباره نوعاً من اللعب الحر للخيال، ورأى أنّ البهجة التي تخصّ العمل الجميل بهجة خاصة بالملكات المعرفية المتعلقة بالخيال والحكم، وقد تحررا من خضوعهما للعقل والفهم، أي تحررا من قيود الخطاب المنطقي(12). إنّ «كانط» يرى أنّ الأحكام التي يعطيها الذوق ليست أحكاماً معرفية، ومن ثم فهي، بالضرورة، ليست أحكاماً منطقية، إنها أحكام جمالية تتحدد على نحو ذاتي. الحكم الذوقي كما يراه «كانط» لا يتم من خلال المعرفة، بل من خلال الخيال والوجدان، وهو يرتبط بشكل جوهري بالمتعة والألم(13).

إننا نجد ثنائية الفن والجمال عند الشكلانيين(14) أيضاً، فبالنسبة لهؤلاء، فإنّ ما نقدّره في الفن هو الجمال، لكن من الصعب جداً تحديد تعريف موحد لهذا المصطلح، فغالباً ما يرتبط الجمال بالحدس، وإذا كان الحدس مغرقاً في الذاتية، فإنّ هذا يعيق جميع أنواع النقاشات ويوصل إلى عدم الاتفاق، ويجعل من الصعوبة فهم سبب موافقتنا أو عدم موافقتنا حول أيّ الأشياء جميلة. فإذا استمعنا مع غيرنا إلى أعمال «بيتهوفن»،

فإنّه ليس لدينا ما نقوله سوى أنها جميلة. وإذا لم يوافق شخص على قولنا، فلا يوجد نقاش أو حوار لأننا وصلنا إلى حكمنا بالجمال من خلال حدسنا، أمّا الآخر فلم يستطع. وهي الفكرة التي رآها زيادة عن الشكلانيين الفيلسوف الألماني «غادامير» (1900-2002)، فهو يشير إلى أنّ الجميل لا يمكن أن يستند ولا أن يبرهن عليه من خلال مبدأ شامل أو عام، كما أنّ قضايا التذوق، في رأيه، لا يمكن الحديث عنها من خلال مفاهيم الحجة والبرهان(15).

ماذا بعد هذه التفسيرات؟

إنّ السؤال المثار عندنا هو: لماذا نرى قيمة في العمل الفني؟ بنوع من الاستخلاص والإيجاز لما سبق، نجد أننا قدّمنا عدة تفسيرات. المتعة التي يمنحها لنا الفن، قدرته على صنع تمثيلات تجدّد وتنعش الطريقة التي نرى ونسمع من خلالها، وفي نظرية أخرى تحدثنا عن خواص الفن التعبيرية التي ندخل من خلالها إلى خبرات وانفعالات الآخرين المتخيلين، كما تناولنا ربط الفن بالجمال. وأيّ محاولة لاختزال قيمة الفن إلى أحد هذه التفسيرات من المتعذر الدفاع عنها، ومع ذلك يبقى جميعها على قدر كبير من الأهمية.

كما وجدنا أيضاً أنّ صعوبة الاقتناع بأيّ تفسير من التفسيرات السابقة، حول سبب تقديرنا للفن، يقودنا إلى رؤيا شكلانية ذاتية للقيمة الإستطيقية. وربما ما يغري في هذا الموقف، جزئياً، كونه يحررنا من أيّ التزام لتبرير أحكامنا الإستطيقية(16).

إنّ هذه التصورات والتفسيرات يجب ألا يستبعد أحدها الآخر، لأنها توجد معاً في كل عمل فني وأصيل، فهناك قدر من المحاكاة في كل عمل فني لجانب من جوانب الطبيعة، بكل ما تشتمل عليه من مكوّنات مختلفة، والفن هو شكل من أشكال التعبير عن وجهة نظر الفنان المعرفية والانفعالية حول الذات والعالم(17)، كما أنه من الواضح أنّ أي محاولة لاستبعاد الجمال عن الفن تشوّه الإبداع تشويهاً يخرجه من سياقه العام. وقد حدث في بعض المجتمعات، لأسباب اجتماعية ودينية، شيء من الاختزال للفن، فاستبعد منه العنصر التشبيهي الخاص بالمحاكاة، ثم استبعد منه، أيضاً، العنصر التعبيري الخاص بالانفعالات، وأبقي على العنصر الذهني أو التجريدي، ومن ثمّ أصبح الفن نوعاً من النمطية أو التكرار لموتيفات لا تتجدد، فسقط الفن في وهدة الخمود والتكرار والتخلف(18).

الهوامش:

1- نورة بوحناش، إشكالية القيم في فلسفة برغسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 224.

2- كريس هورنر وإمريس ويسكتاكوت، التفكير فلسفياً، تر: د.ليلى الطويل، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، 2011.

3- طلال معلا، بؤس المعرفة في نقد الفنون، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة السورية، دمشق، سورية، 2011، ص 183.

4- فرانسيسكو غويا، فنان إسباني، (1746-1828).

5- د.شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 267، آذار 2001، ص 75.

6- المرجع نفسه، ص 84.

7- كوفكا، عالم نفس أمريكي من أصول ألمانية (1886،1941) من أصحاب نظرية الجشتالت. من أهم أعماله: مشكلات علم نفس الفن (1940).

8- خوسيه أورتيغا إي غاسيت، تجريد الفن من النزعة الإنسانية، ترجمة جعفر محمد العلوني، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،سورية، 2013،

9- كريس هورنر وإمريس ويسكتاكوت، التفكير فلسفياً، ص 207- 208.

10- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، ص 353- 354

11- المرجع نفسه، ص 79.

12- المرجع نفسه ص ص 96-97.

13- المرجع نفسه، ص 95.

14- الشكلانية حركة أدبية روسية ازدهرت عام 1915 ومن أهم روادها رومان ياكبسون وفيكتور شكلوفسكي وبوريس توماشيفسكي.

15- المرجع السابق، ص 126.

16- التفكير فلسفياً، مرجع سابق، ص 235.

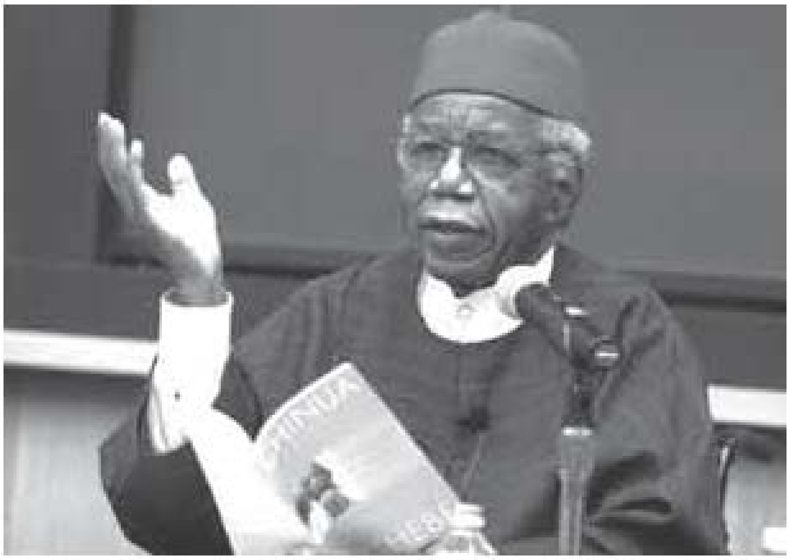
17- شاكر عبد الحميد، المرجع السابق، ص 27.

18- المرجع نفسه، ص 20.

لهجته الجارحة تجاه الرجل الأبيض حرمته «نوبل»

«الأشياء تتداعى» تخلد ذكرى شينوا أشيبي

ترجمة وإعداد: آية الخوالدة



رحل الكاتب الأفريقي من أصل نيجيري، شينوا أشيبي، صاحب رواية «الأشياء تتداعى»، في الواحد والعشرين من شهر آذار الماضي، بعد أن احتل مكانة عالمية، بوصفه «والد الأدب الأفريقي الحديث».

أُطلق على الراحل العديد من الألقاب: منها «ملك الرواية الأفريقية»، وأشاد به الزعيم الأفريقي نيلسون مانديلا يوماً قائلاً: «كان هناك كاتب اسمه شينوا أشيبي، برفقته، كانت جدران السجن تتداعى».

قبل خمس سنوات اعتلى شينوا أشيبي خشبة المسرح لإلقاء كلمة في مسرح «مانهاتن»، بمناسبة مرور خمسين عام على صدور روايته التي كشفت عن الأدب الأفريقي لكثير من القراء في جميع أنحاء العالم، قائلاً: «هل أستطيع أن أعتبر أنني اتخذت القرار بكتابة هذه الرواية؟ أم أن القدر هو من اتخذني أداة لكتابتها؟ والأمر يسري أيضاً على الكتابة، فهل القدر هو من دفعني للكتابة، بالتأكيد إنني عملت جاهداً تحت تأثير سحره».

«الأشياء تتداعى»، التي نشرت عام 1958، وبيع منها 12 مليون نسخة، هي بطبيعة الحال، رواية حجر الأساس التي ساعدت على ظهور الأدب الأفريقي، خاصة وأنها كُتبت في حقبة ما بعد الاستعمار، تناول فيها أشيبي دخول المستعمر الأجنبي، حينما جز بسكينه الحبل الذي كان يربط الأشياء الأفريقية بعضها إلى بعض، ومن ثمّ تناثرت وتبعثرت.

كاتبة وإعلامية أردنية.

يصارع «أوكونكو» بطل الرواية، من أجل الحفاظ على هويته وتقاليده في ظل الاستعمار البريطاني، ويشعر بالعجز حين يتخلى ابنه عن دينه القبليّ، وينضمّ إلى صفوف مدرسة تبشيرية.

ورغم مرور خمسة وخمسين عاماً على نشرها، ما زالت الرواية تُقرأ على نطاق واسع، وتلقي بالضوء على قضايا الهوية والاستعمار والحداثة والتقاليد، كان من المفترض أن ينال «أشيبي» عليها جائزة نوبل، إلا أن الكثير من النقاد ذهبوا إلى أن لهجته «الجارحة» في الرواية، تجاه الرجل الأبيض، منعت حدوث ذلك.

صدر له بعدها روايتان، لتشكل معاً ثلاثية أفريقية، حيث نشر روايته «لم يعد مرتاحاً» في العام 1960، و«سهم الله» في العام 1964، وتناول في الأولى حكاية حفيد «أوكونكو»، وهو شاب مثالي يعمل في الحكومة، عاد بعد انتهائه من الدراسة في إنكلترا، إلا أنه يصطدم بصخرة الرجل الأبيض، كما كان جده، إذ يلجئه تناقض حياته مع مألوفات أفريقيا إلى الرشوة، بالرغم من التعليم الإنجليزي والوظيفة الكبيرة في بلده. كما أنه عشق بنتاً زاملته في بعثته في لندن ووعدها بزواج مستحيل، إذ عارضت أسرته ذلك الارتباط لأنّ الفتاة تنتمي اجتماعياً إلى فخذ منبوذ من أفخاذ قبيلة «الإيبو»، وتشتد عليه الضغوط الاقتصادية ويقصّر راتبه، على جزالته، عن تلبيتها، فيسقط «أوبي» في براثن الرشوة ويذهب إلى السجن. أما روايته «سهم الله»، فقد كتبها أشيبي على المذهب نفسه، حيث تتكسر فيها مقدرات الكاهن الأفريقي الذي كان، بصفته ممثلاً للآلهة في المجتمع الأفريقي، أمام عقبة الرجل الأبيض، فيملي الرجل الأبيض على الكاهن شروطه، بل ويذلّه ويحبسه، بينما يتوقع المجتمع الأفريقي أن تحيق اللعنة بالرجل الأبيض وهو يسيء معاملة الكاهن، فلا يحدث له أيّ شيء.

واجه أشيبي الكثير من الانتقادات لكتابته بلغة المستعمر، إلا أنه أكد أنّ كتاباته ما هي إلا «محاولة لمزج تقاليد ولغة (الإيبو) ووضعها في قالب إنجليزي، لكن بمضمون ومحتوى أفريقي النزعة». كما انتقد أشيبي المؤلف الأمريكي «إرنست همنغواي»، الذي شبّه الشعب الأفريقي بالمتوحشين، واستهجن عليه هذه الألفاظ النابية الكريهة، وقال:» هذا هو السبب في أنني قررت الاستعانة بالإنجليزية كأداة لإيصال رسالتي إلى كافة أنحاء العالم». وكثيراً ما كان «أشيبي» يستشهد بالمثل الأفريقي الشهير: «طالما أن الأسود لا تملك مؤرخين خاصين بها، ستظل حكايات الصيد تمجّد الصيادين وحدهم».

كما انتقد الأديب الراحل، رواية جوزيف كونراد «قلب الظلمة»، التي تحدثت عن الأفارقة بوصفهم «أرواحاً بدائية غير متطورة» ومتوحشين، قائلاً: «لم أر نفسي كأفريقي في تلك الكتب. لقد اصطففت مع الرجال البيض ضد المتوحشين. وبكلمات أخرى، عبرت المستوى الأول من تعليمي وأنا أظن أنني من حزب الرجل الأبيض في مغامراته المثيرة ومساربه الضيقة. كان الرجل الأبيض طيباً وعقلانياً وذكياً وشجاعاً. أما المتوحشون المجتمعون ضده، فكانوا شريرين وحمقى، ولا يعدون كونهم ماكرين. لقد كرهت سماتهم».

حصل أشيبي عام 2002 على جائزة رفيعة للسلام منحتها له رابطة ناشري وبائعي الكتب الألمان؛ تقديراً لدوره كروائي وكاتب أخلاقي أفريقي رائد، إلا أنه رفض جائزة كان من المقرر أن يمنحها له الرئيس النيجيري «غودلاك جوناثان» بسبب عدم معالجة الأخير المشاكل السياسية في نيجيريا، وكان أشيبي قد رفض، أيضاً، قبول اللقب الوطني «قائد الجمهورية الاتحادية» في العام 2004، عندما كان «أولوسيغون أوباسانجو» رئيساً للبلاد.

في كتابه «رجل الشعب»، يصوّر أشيبي أزمة المجتمع النيجيري في مرحلة ما بعد الاستقلال وأزمة سقوط التطلعات الوطنية المشروعة، وإفلاس النخبة الحاكمة وخيانتها لمصالح الوطن من خلال مواصلة صور الاستغلال، واستشراء الفساد والعمولات، والتحالف مع القوى الأجنبية الإنجليزية منها

والأمريكية، وفي مواصلة الطبقة الحاكمة نهب الشعوب الأفريقية؛ فهم رجال سود- بيض أضفوا واجهة أفريقية سوداء على السلطة الحاكمة دون تغيير يذكر في مضمون تلك السلطة، ومن ثم فقد أصبحوا امتداداً للاستعمار من زاوية كونها قوى معادية لمصالح الجماهير.

أما كتابه الأخير والذي صدر العام الماضي «كان هناك بلد.. قصة شخصية عن بيافرا»، فقد تناول فيه تجربته الشخصية خلال الحرب الأهلية التي شهدتها نيجيريا على مدى 30 شهراً، تلك الحرب الوحشية التي امتدت ثلاث سنوات عندما حاولت منطقة الإيبو الجنوبية الشرقية الانفصال عن نيجيريا في عام 1967. وقد لقي حوالي مليون شخص مصرعهم في تلك الحرب التي دارت بين 1967 و1970.

ولد تشينوا أشيبي عام 1930 بقرية أوجيدي شرق نيجيريا، وكان والده يعمل قسيساً، تلقى تعليمه بالمدرسة الحكومية بأومواهيا، ثم استكمل دراسته بجامعة ابيادن، ثم انتقل للندن وهناك حصل على ماجستير الآداب من جامعة لندن، ودرس الإعلام في كلية بارد في نيويورك التي بنت له فيها بيتاً صغيراً، ثم انتقل للتدريس في جامعة براون بوسطن عام 2009 كأستاذ للآداب واللغات.

علل أشيبي انقطاعه عن الرواية بسبب حادث السيارة الذي تعرض له عام 1990 وأصابه بشلل نصفي، واضطره للهجرة إلى أمريكا كي يكون قريباً من العلاج. وعلى الرغم من أهميته الروائية لأفريقيا، لم ينل أشيبي جائزة نوبل كمواطنه وول سوينكا، ولكنه فاز في عام 2007 بجائزة مان بوكر الدولية عن روايته (كثبان النمل في السافانا) 1987.

نال أشيبي أكثر من 30 شهادة دكتوراة فخرية. وتوفي عن عمر يناهز 82 عاماً، تاركاً وراءه خمس روايات ومجموعات قصصية وكتب للأطفال وأشعار وأسئلة عن الله وأفريقيا والإنسان والعالم.

قالوا عن أشيبي بعد وفاته:

* رئيس جنوب أفريقيا، جاكوب زوما: «في روايته الشهيرة «الأشياء تتداعى» شاهد العديد من الأفارقة أنفسهم في الأدب والفن، في الوقت الذي كان كل من كتب عنهم ليس من الأفارقة أبدا».

* فيليب جورفيتش في مجلة «نيويوركر»: «كحكواتي، وصوت لأمته، وكمتعهد للثقافة، ومقاتل فكري، أصبح أشيبي مع التقدم في السن، ظاهرة في بلده نيجيريا، المجد الذي نادراً ما يمنحه العالم الحديث للكتّاب المعاصرين».

* عندما فاز أشيبي بجائزة المان بوكر الدولية عام 2007، قال الروائي من جنوب أفريقيا وصديق أشيبي نادين غورديمر: «باكورة أعمال أشيبي جعلت منه والد الأدب الأفريقي الحديث، وأصبح جزءاً لا يتجزأ من الأدب العالمي» . وحينما علم بوفاته، نصح العالم بقوله «اقرؤوا، اقرؤوا، اقرؤوا جميع ما قدمه أشيبي من أعمال، من روايته الأولى «الأشياء تتداعى» حتى أخر عمل سطره قلمه».

* الرئيس النيجيري جودلاك جوناثان: « أشيبي كاتب مشهود له، باحث، مدرس، رمز ثقافي، قومي وفنان من الدرجة الأولى.»

المصدر:

http://www.lepoint.fr/culture/deces-de-chinua-achebe-un-des-plus-grands-ecrivains-africains3__1644491-2013-03-22-.php"

http://www.latimes.com/search/dispatcher.front?Query=chinua+achebe&target=adv__all

أدب السادية الذكورية

انعكاس واقع أم مؤلف ذكر يروي ذاته؟

ميلان كونديرا و«الحياة هي في مكان آخر» أنموذجاً

سماح الشيخ



ميلان كونديرا

شكلت تصريحات النسوية الكبرى «مارگريت دوراس» حول الأدباء الذكور وكتاباتهم في سلوكيات أبناء جنسهم الغريبة مع الإناث، شعلة نور أضاءت لي اهتمامي بالسادية الذكورية في الأدب، ولا أعني هنا طرح الأدباء للساديين من الذكور، وتناول حياتهم كمرضى أو منحرفين، لكني أعني ذلك الشكل السادي العنيف وتلك الممارسات المنحرفة، لأبطال الروايات والقصص الذكور، الذين يطرحهم المؤلف – الذكَر– على أنهم أسوياء بطريقة أو أخرى.

«جاروميل» بطل «ميلان كونديرا» لرواية «الحياة هي في مكان آخر» كان مثالاً واضحاً لارتأيت أن أنطلق منه. ف«جاروميل» لم يكن فقط غير مطروح كمنحرف، بل كان مثالاً طبيعياً لشاب تربى بشكل سويّ، وكانت اهتماماته عادية، ثم أصبحت ثقافية شعرية!!

يستشعر «كونديرا» سبب حنق خفي يكنّه المبدع الذكر على المرأة، حيث يرى «في المنازل التي ولد فيها الشعراء، تسود النساء»، فهل يريد «كونديرا» للشاعر الذكر الانتقام من هذه السيادة الأنثوية، التي كانت سبب إلهامه؟! أم إنه يلحظ ذلك فقط ويقدّمه أدباً لنا. «كونديرا» يدين المثقفين وينظر لأجوائهم بازدراء بعد أن جعل المثقفين والشعراء في روايته

صورة عن بطله، فإطلاق السخافات واستعراض لفت النظر وتصويب الأنا من خلال تخطيء الآخر، كلها ظواهر اللقاء الثقافي في زمن الرواية. بالطبع هذه النفسيّة تنعكس في سلوك «مثقف الرواية» تجاه المرأة: صديقة، زوجة، أُمّ..

كلما حاولت أن لا أقسو على «كونديرا» أجدني لا أفلح. «ميلان كونديرا» كتب «جاروميل»، بطل الرواية الذي بدوره كتب «كزافييه»، بطل حكايات «جاروميل» ونصوصه. «كزافييه» الذي لم يكن أسوأ من «جاروميل»، جعله «كونديرا» يخون مؤلفه. كزافييه يخون جاروميل. فهل أراد «كونديرا» القول إنّ أفكارنا تخوننا؟ بما في ذلك أفكار السادية الذكورية التي يكتبها كذكر وكمؤلف. «ميلان كونديرا» كتب «جاروميل» الذي كتب كزافييه فهل يعبر كل من الأولَيْن عن نفسه في بطله؟ أم إنّ الأديب يكتب شخصية يرفضها لأنها تخونه كما خان «كزافييه» «جاروميل»؟ مع ذلك، فإن الشبهة الذكورية واضحة جداً، فبطل الرواية أُعطيَ اسم «جاروميل»، في حين لم يعطِ «كونديرا» البطلة –»أم جاروميل»- اسماً. وكأن أول تضحية يجب أن تمارسها الأم أن لا يتم ذكرها.

الحكاية تبدأ من والد «جاروميل»، وهو مثال الرجل المستهتر الذي لا يريد أطفالاً من محبوبته، خائن، متكبر وقاس، ينظر بازدراء لكل اهتمامات شريكته. ولكن هذا المثال لم يحرّك ساكناً لدى والديّ الزوجة، جد وجدة «جاروميل». وكأن هذا الكمّ من الاستهتار والسادية في العواطف وعدم المسؤولية هو أمر عاديّ إلا عند الزوجة، التي تنظر لذلك على أنه ظلم ولكنها لا تعترض. هو أبٌ لا يختلف كثيراً عن الابن «جاروميل»، فكلاهما يؤثر إتيان المرأة في الظلام واستخدام الواقي حرصاً على عدم الإنجاب والتورط، بينما يرتبط الحب وممارسته لدى المرأة – أماً لـ»جاروميل» أو حبيبة- بالإنجاب والنور.

السادية في الرواية متلازمة الذَّكَر، فهو في الطفولة يلعب كباقي الصبيان لعباً كله أذى وسادية تجاه الحيوان أو الطفل الأضعف منه. وفي سن الشباب تتجلى سادية «جاروميل»، وحجة المؤلف أن الشبان واحديون مهووسون وهم رسل المطلق الذين لا يقرّون تسوية في الحب ولا في السياسة. أما الراشدون فيعلمون –حسب كونديرا- أنّ المطلق خديعة ولا خلود أو عظمة لكل ما يتعلق بالبشر. ورغم أن «جاروميل» لم يصل في الرواية سن الرشد لأنه توفي وهو شاب، إلا أن هذا التصور للراشدين (الرجال) لا يخلو من أعذار لسادية أكثر حياداً وأقل وطأة، لا تقدس شيئاً بشرياً!

ولأن الشباب هو السن الأنثوي للرجل –كما يراه كونديرا- تتجلى مطلقات الشباب في ساديتهم انتقاماً من أنوثة عالقة، حيث يبحث الشاب عن الكون الأمومي في امرأة أخرى غير أمه، مما يقلب الأم عليه ويثير غضبها فتكون في الرواية الأكثر إزعاجاً في البحث عن الأم المفقودة. وهذا استدعى بالطبع سادية المعاملة العاطفية التي مارسها «جاروميل» تجاه أمه.

«جاروميل» الذي اعتقد كشاب أنّ عدم قسوة الرجل هي أنوثة تقلل من شأنه وتهوي بكرامته «حاول أن يلصق بوجهه ابتسامة الرجل القاسي» عندما لمح في إحدى الشوارع امرأة تتجه صوبه، لكنه فشل «بسبب تخنثه الطفولي» فاجتنب المرأة العابرة لأنه «لن يتحمل مثل هذا العار». أما حبيبته ذات الشعر الأحمر – والتي لم يرد ذكر اسم لها أيضاً- فهي مازوخية تقبل ساديته بكل حب وتضحية، لكنها تخفي عنه أموراً، وكأن المؤلف يبرر سادية الحبيب لاعتقاده بخيانة الحبيبة.

لقد كان جاروميل في أول بلوغه يحب حزن الخادمة ويغريه فجعها بفقد حبيبها وتثيره دموعها، حتى أحب شعر «إيلوار» (حزن وجه جميل)، «في البحر البعيد الذي يغسل عينيك». لكن ساديته تجاه صاحبة الشعر الأحمر كانت أبلغ، لأنه – كما يرى المؤلف– أحبها حقيقة!

ساديته بلغت به تمني موتها: «كان جاروميل يتخيل موته ويتخيل حياة صاحبة الشعر الأحمر، حياة لا مبالية ثابتة، تنتصب ببرودة ومرح فوق عدم وجوده». وكان يرى أن «دموع المرأة تنزف لخلاصها، فحبذا لو ظلت تبكي وتثيره بالدموع، أما عندما أخطأت ببساطة خاصمها بعنف وجرّها للاعتذار المهين، لكن حتى اعتذارها كان هزيلاً بالنسبة لشهيّة الإذلال الشرهة» التي يحملها. «كان يعد المرأة الوحيدة التي يملكها في العالم... الهاوية كانت تجتذبه... هاوية الوحدة، هاوية الإدانة الذاتية».

ومع أنه اختارها تقل عنه ذكاءً وجمالاً ليمارس غروره بمنطقية سادية، وليكتب الشعر في بشاعتها، إلا أنه كان يغار كالمجنون خاصة من أخيها كقرين وشريك الحبيبة في طفولتها وصباها، ولأن الأخ لا يُعدّ رجلاً غريباً عن أخته في أي مجتمع، بل ويحمل شرعية لعلاقته بصاحبة الشعر الأحمر أكثر مما يحملها «جاروميل»، وصلت غيرة الشاعر «جاروميل» من أخ حبيبته حد إبلاغ الشرطة عنه لاعتقاله، والحجة طبعاً الأيديولوجية التي يعتنقها «جاروميل» والتي تعتبر كل مهاجر من البلاد الاشتراكية للغرب خائناً. لكن هذا كان ستار ساديته الرجولية، فعندما أبلغ الشرطة عن شقيق صاحبة الشعر الأحمر الذي ينوي الهجرة «شعر برجولة تطفح من جميع مسام بشرته».

لكن هذه الغيرة لم تشفع لصاحبة الشعر الأحمر، ولم تمنع «جاروميل» من إبلاغ الشرطة عنها، لم يكن يشعر بالغيرة عليها وهي وسط الحراس في السجن، بينما كان يغار من طبيب يمسها، إذن هو يغار من سعادتها أو من كل ما لا يحزنها أو لا يؤلمها، ومن كل ما يصب في صالحها، «ولم عساه جاروميل يغار... هي تخصه أكثر من أي وقت مضى... فقدَرُها من خلقه... راحتيه هما اللتان تلمسانها في أيدي الحراس، إنها ضحيته، إنها صنعه».

بعد أن جامع صديقته عشرات المرات وضربها أكثر من مرة لأنها ضحكت بلطف في غير تعمد للسخرية، بعد أن حرّم عليها الأطباء غيرة على جسدها، بعد أن أبكاها كثيراً وواساها قليلاً، سلّم حبيبته للشرطة وقال: «مجد الواجب يولد من رأس الحب المقطوع»!

«كزافييه» – بطل نصوص «جاروميل» – ليس أقل أو أكثر سادية، فقد قتل زوج حبيبته، وورطها معه في القتل وجعلها تحبه وتضحي لأجله، ثم قال: «أنت جميلة ولكن يجب أن أخونك» ثم هجرها، وفي نص آخر لجاروميل جعله يترك حبيبة أخرى تموت برداً في الثلج بعد أن قتلت نفسها لغيرتها على «كزافييه» الذي تعمّد أن يخونها جهراً.

«كزافييه» مرآة «جاروميل»، وصورته تشكلت لأن «جاروميل» نظر إلى نفسه في المرآة، وهكذا أدان «ميلان كونديرا» بطله – مرآته – ومرآة مرآته في عكسهما المناطق السوداء للنفس الذكرية الذكورية، في الواقع والأدب.



"مــادبـــا أيـــام زمـــان"

تأليف د. صالح الحمارنة وعمر محمد نزال العرموطي

د.جمال دبعي حياصات

هذا الكتاب يتناول في صفحاته مدينة مادبا الأردنية، من حيث قربها من العاصمة عمّان من جهة، وامتدادها الآخر نحو البادية والريف، من جهة أخرى. يقدّم لنا المؤلفان مشهداً أرشيفياً تاريخياً مليئاً بالصور للشخصيات، والأماكن، والمواقع الأثرية والدينية، والمعالم السياحية، والمواقع الهامة في مادبا المدينة التي جمعت بين أصالة البادية وقيمها وموروثها الثقافي، وبين التحدي والتحول الاجتماعي والثقافي لأهاليها؛ من خلال الانفتاح والرغبة في التعلم والاستقرار والامتزاج والعيش الحضاري والثقافي. جاء هذا الكتاب (مادبا أيام زمان) والذي نشر في العام (2011) بطبعته الأولى، محاولة جادة ومميزة، في الاستقصاء والبحث في التاريخ الاجتماعي والشفوي، حيث ذاكرة الماضي تحاكي الحاضر بلوحة مزخرفة وجميلة غنية بالصور والمواقف وحديث الذكريات في جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية.

يعتبر هذا الكتاب -والذي تضمن مقدمة وخمسة أبواب رئيسية في (368) صفحة من القطع المتوسط- سجلاً يدوّن تاريخ مادبا وأخبارها من خلال ما حفظ من الذاكرة الشفوية للأوائل من الأهالي، وما يقدموه من روايات وقصص شعبية وتراثية عن الحياة المادبية، ففي الباب الأول والذي جاء تحت عنوان (تاريخ مادبا) يتم عرض وتوثيق أسماء وصور رؤساء بلديات مادبا منذ عام 1912 وهو تاريخ تأسيس دار البلدية، حيث وصل عددهم (33) رئيساً، إلى الوقت الحاضر، حيث أصبحت تحمل اسم (بلدية مادبا الكبرى).

يبدأ المؤرخ (الحمارنه) حديثه عن تاريخ مادبا بتمهيد عام، ثم يستعرض ويذكر التاريخ المادبي الأصيل لنا، عبر إطلالة في الباب الأول ؛ ويلقي الضوء على مادبا في الفترة المؤابية، وفي عهد الأنباط، وفي الفترة المسيحية والبيزنطية، ثم يشير إلى المواقع الدينية وخراب مادبا القديمة، ومادبا الحديثة، وقرار تمليك خربة مادبا، ومن ثم استقرار أهالي مادبا وتحسن أحوالهم المعيشية، وتأسيس بلدية مادبا، ويتحدث عن المادبيين وطلب العلم ونشاطهم الثقافي والسياسي. وقبل البدء في ما أورده (الحمارنه) حول تاريخ

كاتب أردني.

مادبا. ينبغي الإشارة إلى مقدمة الكتاب والتي وضعها (شفيق زوايدة) عاشق المدينة ومحبها. حيث يرى أن جانباً من هذا السجل للذكريات والتراث والتاريخ والوقائع، قد عايشها منذ كان طفلاً صغيراً، انتقالاً لحياة الدراسة الابتدائية، يحفظ الشعر والقصص والتراث للعشائر المجاورة، وها هو يقول: "...بلدتي مادبا عرفَتْ جميع الحضارات التاريخية منذ آلاف السنين، وتزخر بموروث حضاري متعدد، مما يجعلها مقصداً للسياحة التاريخية والدينية لجميع سكان العالم..."، مؤكداً أنّ هذا المؤلف المميز سيبقى مرجعاً شعبياً وتراثياً عن مادبا، وجزءاً هاماً من التاريخ الوطني والاجتماعي.

كذلك، تطرّق المؤلفان (الحمارنة والعرموطي) إلى فكرة إعداد وتأليف الكتاب، من خلال تأكيدهما أهمية تدوين التاريخ الماضي، وحفظ الذاكرة الشفوية والروايات والقصص الشعبية في الحياة التراثية والاقتصادية والعمرانية والحركة التجارية، وما رافقها من تحولات وهجرات وتطورات وتقدم ونهوض مجتمعي؛ من هنا تجد (الحمارنه) يعرض لتاريخ مادبا عبر العصور في الباب الأول، في حين تجد (العرموطي) يثري الكتاب في بقية أبوابه بلوحات وصور وخرائط وروايات لشخصيات من المجتمع المحلي لمدينة مادبا وجوارها، زخرفة وفسيفساء تزينها كلمات وأحاديث وأقوال سجلها، والتقط صورها، لتواكب حديث الذاكرة وسجل التاريخ الاجتماعي، ويسلط الضوء على صورة العيش والحياة الاجتماعية ما بين الريف والبادية والمدينة: عرب ومسلمين ومسيحيين، يلتزمون بالأعراف والسنن والضوابط الاجتماعية، في إطار مجموعة من التفاعلات التشاركية الاجتماعية، التي تؤكد عمق الروابط، وتماسكها عبر الأجيال، والانصهار الحقيقي في مضامين الدولة العربية الأردنية بقيادة الهاشميين.



لوحة للفنان بشارة العجار

ورشة عمل حول الدراما التلفزيونيّة الرمضانيّة

إعداد: حسن ناجي، نجلة حسون

تحرير: فتحي الضمور

كيف يرى الفنان الأردني واقع الدراما التلفزيونية الأردنية بشكل عام، والدراما التلفزيونية الرمضانية على وجه الخصوص؟ وهل تعكس الدراما الأردنية الوجه الحقيقي للمجتمع الأردني؟ ماذا قدّمت الدراما التاريخية، التي تُعرض في رمضان، للمواطن الأردني؟ وهل هي صورة عن الماضي أم إعادة إنتاج للحاضر في قالب تاريخيّ؟ ما دور المخرج في قوّة المسلسل أو ضعفه، في ظلّ إنتاج فقير؟

هذه الأسئلة، وغيرها، كانت موضوعاً للنقاش وتبادل وجهات النظر في ورشة «الدراما التلفزيونية الرمضانية»، التي نظمتها هيئة تحرير مجلة أفكار (الهيئة السابقة)، في سبيل تقديم إضاءة حول واقع الدراما التلفزيونية الأردنية، وتقديم توصيات من أجل النهوض بمستواها وحل مشكلاتها.

عُقدت الورشة في مقرّ وزارة الثقافة، خلال شهر نيسان 2013، بحضور الأمين العام مأمون التلهوني، ورئيس تحرير مجلة أفكار زياد أبو لبن وسكرتير التحرير فتحي الضمور، وأدار الحوار كل من حسن ناجي ونجلة حسون. وشارك في الندوة: قمر الصفدي، داود جلاجل، سميرة خوري، بسام المصري، أحمد العمري، خالد الغويري.

تحدّث أمين عام وزارة الثقافة عن دور الوزارة في التواصل مع الفنانين الأردنيين، وقال: «إنّ الوزارة ليست بمنأى عن المشهد الفنّي، المتمثّل في نقابة الفنانين الأردنيّين، وإنها على تواصل دؤوب مع الفنانين، لتقديم كلّ أنواع الدعم المادي والمعنوي واللوجستي». وأكّد أنّ وزارة الثقافة تسعى جاهدة من أجل رفع سويّة الفن الأردني، من خلال تلبية مطالب واحتياجات الفنانين، ما أمكنها ذلك. وشكر الحضور على تلبيتهم دعوة الوزارة لعقد هذه الورشة، على أمل الخروج بتوصيات من شأنها الوقوف على أسباب معيقات العمل الدرامي بشكل عام، والدراما التلفزيونيّة الرمضانية بشكل خاص.

ثمّ قدّم رئيس تحرير مجلة أفكار لمحة عن مجلة أفكار ونشأتها، والأهداف المنشودة من إصدارها، وأكد أنّها، في مضمونها، لا تقتصر على الأدب، إنّما تُعنى، أيضاً، بالشأن الفني مهما اتسعت آفاقه.

استهل الكاتب حسن ناجي حديثه بما يلي:

«قال سعد زغلول: أحب اليد التي تعمل، والعقل الذي يفكر، والقلب الذي يُحب، وقد اجتمعت اليد والعقل والقلب في

كاتب أردني.

شخصية الفنان، هذه الشخصية التي تسكن وجدان الشعوب وتصبح مع استمرار العطاء جزءاً من ذاكرتهم وذكرياتهم.

إن الفنانين الأردنيين الذين خاطبوا فينا العقل والروح معاً، وقفوا خلف عدسة التصوير سنوات طويلة ليتواصلوا معنا بالكلمة الطيبة، والصادقة، كم لهم عندنا، وماذا أعطيناهم؟ هؤلاء الذين جاؤوا في فترة زمنية كنا في شوق إليهم، وكنا ننتظرهم، كنا نبحث فيهم عن صوتنا، وصورتنا، فكانوا هم الصوت، والصورة وهم الهوية الأردنية التي أردناها.

إن وزارة الثقافة التي ترعى رعاية مدروسة كل فعل ثقافي بأبعاده الفنية، والأدبية، والفكرية تدرك مسؤوليتها نحو الفنان الأردني وتقف إلى جانبه بعطائه المتميز مثمنة هذا العطاء، داعمة للحركة الفنية الدرامية بكل أنواعها المسرحية، والإذاعية، والتلفزيونية وهي إذ تلتقي نخبة من المبدعين الذين تركوا بصماتهم على الحركة الدرامية تدرك تماماً دورها في إتاحة الفرصة لهم لنسمع صوتهم.

أحببنا في مجلة أفكار أن ننقل إليكم صوت الفنان الأردني بكل نبضه وحلمه، وحاولنا أن نستمع لجيل الرواد وجيل الشباب معاً، وهذا دور تفخر المجلة أن تلعبه».

بعد ذلك، توجّه الحضور إلى طاولة الحوار، وقرأ بدوره حسن ناجي عليهم محاور الورشة.

*** تمثل المحور الاول بسؤال عن الدراما الاردنية. وهل انها تمثل صورة المجتمع الاردني بشكل عام؟**

*** الفنانة الممثلة سميرة خوري:**

«إنّ ضعف حضور الدراما الأردنية، يعني أنها لا تعكس أيّ مشهد للمجتمع، وللأسف فإننا كفنانين، وبالرغم من توافر كلّ أسباب وأدوات الفن لدينا، إلا أنّنا نعاني الآن من عدم صناعة الدراما في الفن الأردني، ومن عجزنا عن الخروج بمشهد يعكس صورة المجتمع الأردني للعالم، وقد أصبحنا غير قادرين على دعوة الآخرين إلى التعرّف على مجتمعنا النبيل من خلال الدراما».



من مسلسل الكف والمخرز

*** الفنانة الممثلة قمر الصفدي:**

«قديماً، استطاعت الدراما الأردنيّة أن تصوّر المشهد الأردني، وتنقله إلى كلّ مكان في الوطن العربي، وأضرب مثلاً على ذلك، ممّا يحضرني من مسلسلات: الكف والمخرز، هبوب الريح، الطواحين، قرية بلا سقوف، وغيرها الكثير، وكانت اللهجة الأردنية محطّ إعجاب كافة الدول العربية، فقد كانوا يستقبلونها بشغف من خلال الدراما التي كنا نقدمها لهم، ولمجتمعنا.

حالياً هناك تحجيم للدراما الأردنية ولقدرات الفنان الأردني، من خلال المسلسلات الرائجة وتسويق المسلسلات البدوية، وأنا لا أريد أن أقلّ من قيمة العمل البدويّ الجميل، لكن، حتى الأعمال البدوية تبدو بيئتها ضيقة جداً، إلا إذا تبنّى ذلك كاتب يحمل فكراً تنويرياً، بحيث يستطيع أن يزجّ بفكرة

أو يبرزنها في العمل، على خلاف المسلسلات البدوية التي اعتدنا عليها، كأن يحبّ ابن الشيخ بنت فلان، وبنت الشيخ تحبّ الفارس، الصورة التقليديّة والنمطيّة. وأذكر أنّ هنالك بعض الكتّاب، وهم قلائل، استطاعوا أن يخرقوا جدار هذا التحجيم للمسلسلات البدوية، ونحن كفنانين نشعر بتحجيم قدراتنا من خلال الأعمال الدرامية المتكرّرة والمعادة.



من مسلسل قرية بلا سقوف

وأكرّر ما قالته زميلتي الفنانة سميرة خوري، عن أهمية الدراما في أنّها تنقل للعالم العربي كلّه الصورة والمشهد الحقيقي لما يجري في المجتمع الأردني، من تنمية ثقافية، واجتماعية، وتطوّر نفتخر به، وتعقيباً على كلام أمين عام الوزارة في أنّ الدولة مقصّرة في تمويل الشؤون الثقافية، ولكن مع ذلك، وقياساً بما يجري في الوطن العربيّ من تطوّر ثقافي وعلمي واجتماعي، تجد أنّ الأردن متقدّم في هذه المجالات عن باقي الدول العربية، ونحن نفتخر بذلك أيضاً. ولكن يجب على الدراما أن تقدم ما ذكرناه كطرح، من أجل إظهار الصورة الإيجابية، والجانب المشرق للمجتمع الأردني، وأضيف: ينبغي للدراما الأردنية أن تساهم في إنقاذ المجتمع: بإظهار النواحي السلبية في سلوكياته، ليصار إلى تصحيح مساره، وهذا من أهم ركائز العمل الدرامي أينما وجد، وهو الأمر الذي تستمدّ الدراما أهميتها منه».

* الفنان الممثل خالد الغويري:

«لن أضيف كثيراً على ما قاله زملائي سابقاً، ولكنما أريد أن أتحدّث قليلاً عن الدراما الرمضانية، فمثلاً للخروج بمسلسل أردنيّ، أصبح لزاماً أن يكون مسلسلاً بدوياً أو مستوحى من رواية، أو عمل تاريخي، بحيث يظهر واضحاً وجليّاً أنّ هذا الموضوع هو الأهمّ في الدراما الأردنيّة، وبخصوص أنّ الكم ينتج النوع، أعود إلى السؤال المطروح: هل الدراما الأردنية قادرة على معالجة مشاكلنا؟ حقيقة هذا سؤال ظالم، والسبب أنه لا توجد دراما الآن؛ وهذا السؤال لا يتناسب والفترة الحالية، هذا السؤال يصلح أن يطرح سابقاً، وتحديداً قبل أزمة الخليج، وبكلّ تأكيد سيجيب عنه الجميع، أما الآن لا يوجد دراما أردنية قادرة على معالجة قضايا المجتمع الأردني، بسبب انعدام النصّ الجيّد المعني بذلك، الآن نحن نفتقر لوجود كاتب يكتب التفاصيل، أو يجسّد شخصيات مختلفة عن نصّ كاتب آخر، فنجد مثلاً النصوص الدرامية، الرمضانية، تحديداً، تتناول الحدث، فيكون الحدث أهمّ من اللهجة، أهمّ من كلّ أهداف العمل، وكلّ ذلك من أجل التسويق، هذا بخصوص السؤال الأول وانعكاس الدراما على المجتمع».

* الفنان الممثل داود جلاجل:

«أنا أثمّن كلّ الحديث الذي قاله الزملاء، وأضمّ صوتي إلى صوتهم، وأضيف على كلامهم، بأنّ الدراما الأردنية لم تعكس واقع المجتمع الأردني، إلا في بعض الاستثناءات القليلة والبسيطة، ويعود السبب في ذلك إلى عدم الزخم الانتاجي، إنما كان هناك كتّاب يفكرون بشكل جيد، ولقد ذكرت زميلتي السيدة قمر مسلسل «غدير»، في بداية السبعينيات، وكان يعالج أهمّ قضية آنذاك، وهي قضية المياه، فاستطاع الكاتب في بعض الأعمال، وأركز على «بعض الأعمال»، أن يظهر تطور المجتمع، من مجتمع ريفي إلى مجتمع مدني إلى مجتمع استهلاكي، وهناك أمثلة على ذلك مثل مسلسل «قرية

بلا سقوف، و«الطواحين»، وغيرهما من المسلسلات التي أكدت هذه التنقلات في المجتمع. لكن قلة هذه الأعمال لم تترك أثراً واضحاً على الدراما الأردنية، كانعكاس لصورة المجتمع، إضافة إلى ذلك تسلّل بعض المنتجين الذين يعتبرون العمل الفني مجرّد سلعة تجارية تخضع لشروط العرض والطلب، وتخضع لشروط الرقابة في المحطات الفضائية التي تشتري هذه الأعمال، ومع هذه النظرة من هؤلاء المنتجين، وبعد تخلي الدولة بكلّ مؤسساتها الرسمية عن الإنتاج، أصبحت الموازنات لهذه الأعمال ضئيلة جداً بحيث يخرج العمل الفني عملاً فقيراً جداً، لا يعبّر عن المجتمع، ولا يعكس أيّ مشهد حقيقي له، رغم أننا نؤمن بأن العمل الفني يستطيع أن يعكس هذه التطورات، وليس يعكسها وحسب، بل يؤثّر فيها سلباً أو إيجاباً في القضايا التي تهمّ المجتمع».

*** الفنان المخرج بسام المصري:**

«لا شكّ أنّ للدراما دور، سلباً أو إيجاباً، على المتلقي في المجتمع، ولها علاقة في رسم الأردن سياسياً، اجتماعياً، اقتصادياً، وثقافياً، وإظهار مكانته الفنية من خلال الدراما في العالم، وموقعه وما وصل إليه في مختلف النواحي، وسؤالي هنا، هل هذا الدور موجود فعلاً؟ يمكن أن يكون موجود بشكل متقطّع وقليل، والسبب في ذلك يرجع إلى عدم وجود سياسة معيّنة، أو استراتيجية معينة، لنحدّد من خلالها، مطالبنا، وماذا نريد من الدراما، ومن العمل التلفزيوني، وبالتالي، أدى هذا إلى إتاحة المجال للمنتج الخاص، ودوره، وارتباطه في أماكن التسويق، وممّا أذكر بهذا الخصوص، حادثة إنّما هي لتأكيد ما أقوله: عندما قمنا بعمل مسلسل «نمر بن عدوان» وكان لصالح قناة «mbc» الفضائية، وقد اجتهد أصحاب القرار فيها، عندما جاؤوا إلى المركز العربي فقط ليقنعونا أن نشير إلى «نمر بن عدوان» دون أن نذكر منطقة «شفا بدران» أو «الفحيص»، وأن نذكر فقط أنّ «نمر بن عدوان» هو من «نجد»، هذا تحكّم المنتج، فهو الذي يشتري، ويبيع ويسوّق المنتَج بالطريقة التي يراها مناسبة، وبالتالي، يؤدي هذا إلى قلب الحقائق وتشويه التاريخ، هذه النقطة المهمّة والمهمة جداً:



من مسلسل نمر بن عدوان

ففي ظلّ غياب الإنتاج الرسمي، من الممكن أن يحدث أيّ شيء، وهل هناك ما هو أخطر من قلب وتزييف الحقيقة، هذه مأساة تواجهها الدراما الأردنيّة، لا أريد أن أقول ما يريدون مناقشته من النواحي الاجتماعيّة، لتسويق المشهد الأردنيّ، فنحن في المجتمع الأردني نتمتّع بالتوازن الاجتماعي وبالسلوك المتّزن والبنية التحتيّة الأفضل في دول الجوار، وبالتالي، فإنّ السائح العربي عندما يريد أن يأتي بعائلته وأهله لزيارة سياحيّة، فإنه يفضّل المجيء إلى الأردن، وإذا كان يقصد الزيارة وحده، فإنّه يأتي إلى لبنان أو مصر أو سوريا أو تركيا، والسبب في ذلك أنّ المجتمع الأردني يحترم الأسرة، ويعمل على تحقيق احتياجاتها بشكل فطريّ، أعود وأقول إنّ الدراما الأردنية لها انعكاس، وبالتالي، إذا أردنا أن نسوّق منتجنا المحليّ من خلال القطاع الخاص العربيّ، كالمحطات التي تبنّت الدراما التركية، فإنّهم

وجود وحضور الدراما التركية بقوة. كذلك الأمر في سوريا، إذا أردنا أن ننظر إليها كمنطقة مهمّة أيضاً، عندما أصبح لديهم قرار سياسي وسيادي، أدى ذلك إلى نهضتها اقتصادياً، ومن ثمّ إلى نهضة الدراما السورية بشكل صارخ وبقوة أيضاً. نحن هنا، من المستحيل أن نمتلك القدرة على صناعة الدراما، أو النهوض بها وتطويرها؛ لأنّنا تابعون، نحن نفتقر إلى صياغة وإيجاد قرار سياسي. وإذا أردتُ أن أستشهد على ذلك من خلال النجوم والفنانين الأردنيين أمثال إياد نصّار، منذر الرياحنة، ياسر المصري، لم يروا شعاع النجومية، ولم يظفروا بالنجاح والحب، إلا عندما ذهبوا إلى مصر، وهذا يؤكّد أنّ الأردن يمتلك طاقات ونجوم، ولم تأتِ نجاحاتهم في مصر من عبث؛ لكنّ السبب الحقيقي وراء عدم شهرتهم وانتشارهم هنا، هو عدم وجود القرار السياسي، وهذا الأمر لا ينطبق على الدراما فقط، إنّما يشمل التربية والتعليم، والجامعات، والمنظومة الأردنية كاملة فنياً، أدبياً، وتربوياً، وحتى البنية التحتيّة، هي ليست كما وصفها زميلي بسام المصري «أبو الحارث» هي ليست جميلة، هي شوارع «بتخزي» غير صالحة، وليلة ماطرة قادرة على تحويلها إلى منحدرات وحفر وسدود. نحن لا يوجد لدينا أيّ شيء، فكيف توجد دراما. أعود مجدّداً وأقول، عندما نمتلك القرار السياسي والسيادي، سيكون هناك نهضة اقتصادية، تؤول بنا إلى نهضة درامية جيدة، عندها، سيكون كلّ شيء صحيح وسليم».

*** الكاتب حسن ناجي وجّه السؤال التالي للحاضرين، باعتباره المحور الرئيس في الورشة: سننتقل إلى الحديث عن الدراما التاريخية، خصوصاً في رمضان وبما أننا في حضرة مخرج له باع في هذا المضمار، ويقصد بذلك «بسام المصري». نودّ أن نبدأ بالحديث عن الدراما الرمضانية، وعن الدراما التاريخية، والتي تُعرض في رمضان بكثرة، فهل استطاعت الدراما التاريخية أن تنقل تاريخ من الماضي، أم إنّها تصوّر الحاضر من خلال تاريخ مضى؟ وبرأيك ماذا قدّمت الدراما التاريخية للمواطن الأردني في رمضان؟**



من مسلسل الأمين والمأمون

*** بسام المصري:**

«للدراما التاريخية دوران، فهي إمّا أن تكون تاريخية، ترسم التاريخ وتظهره على الشاشة، وإما أن ترسم الواقع من خلال الشكل التاريخي، وإنّ مشكلة الدراما التاريخية، هي مشكلة الدراما بشكل عام، وأنا أخصّ المشهد الفني الأردنيّ بهذا الحديث، وهي مرتبطة بالسوق المحليّة، وبالتوزيع، وبالتالي، فإنّ المحطة المنتجة هي التي تحكم وتتحكّم، ولنأخذ مسلسل «معاوية» على سبيل المثال، حيث تمّ تعديل سيناريو العمل لأكثر من سبع مرات، لدرجة تلاشت وتطايرت فيها أفكار الكاتب ورؤاه، وبقي رأي الجهة المنتجة والمسوّقة، ومع ذلك لم ينتج هذا العمل!

وبالتالي، فإنّ تزوير الحقائق أساء للدراما التاريخية، بالرغم من وجود الأعمال التاريخية مثل، أبو جعفر المنصور، معاوية، الأمين والمأمون، ونمر بن عدوان كعمل تاريخي، ليس بدويّ، ومسلسل عودة أبو تايه، وعطر النار كذلك، ومع

هذا فإنّ غياب الإنتاج الرسميّ، وأركّز على أنّ غياب الإنتاج الرسمي يؤثّر كثيراً على ضياع الحقائق، بعكس المنتج الخاص الذي يركّز على إبقاء علاقاته مع هذه الجهات أو تلك، وليس مع الحقيقة التاريخيّة».



*** الكاتب حسن ناجي تساءل: في حال قام التلفزيون الاردنيّ بإنتاج هذه المسلسلات الاردنيّة التاريخيّة التي ذكرها المخرج بسام المصري هل سيصل تسويق هذه الاعمال لمرحلة الرضا عند طاقم العمل والجمهور؟**

* بسام المصري:

«لا شكّ أنّها ستحظى بتسويق يرضى عنه الجميع، فمثلاً مسلسل «نمر بن عدوان» ما زال يعرض منذ ثماني سنوات، مسلسل «عودة أبو تايه» حتى مصر فترت حجم الحقائق، واهتمت بهذا العمل، ولقد استمدّ الكاتب محمود الزيودي أحداث المسلسل، ليس من أمّهات الكتب، والمواقع الإلكترونيّة، وحسب، بل قابل أحفاد عودة أبو تايه، وحرص على مقابلة شخصيات هامّة في الأردن وفي سوريا، لها علاقة بهذا التاريخ، فكان هذا العمل بمثابة ردّ حقيقي على مسلسل «لورنس» الذي كان من صناعة الإنجليز، ومع كلّ ذلك فإنّ «عودة أبو تايه» لقي تسويقاً في كلّ الوطن العربيّ إلا الأردن».

* قمر الصفدي:

أودّ التحدّث عن تسويق العمل والمنتَج التاريخيّ من خلال الجهات الرسميّة، فللأسف إنّ التلفزيون الأردنيّ، سابقاً، وليس لاحقاً، كان يقوم بإعطاء المنتج المنفّذ في الغالب، في بعض الأعمال، تنفيعة لبعض الأشخاص، ونتيجة لذلك ساهمت هذه الأعمال في تدنّي سمعة العمل في الخارج، فالقنوات الفضائيّة الآن متاحة في العالم كلّه، أمّا سابقاً فلم يكن متاحاً إلا التلفزيون الأردني، حيث يشاهد الجمهور العمل في الأردن والدول المجاورة لها فقط، بعكس وقتنا الحاضر، حيث أتاحت القنوات الفضائيّة، للجميع، مشاهدة الأعمال كلّها، وعندما يرى المشاهد عملاً يبدو على ملامحه التنفيعات الشخصية، فإن ذلك يسيء إلى الدراما الأردنيّة.

التلفزيون الأردني لم يبذل أيّ جهد في تسويق أعماله، كمصر مثلاً، وقد سألت أحد مدراء التلفزيون الأردني: لماذا تقومون بشراء أعمال مصريّة، ولا تسوّقونها لدول عربيّة أخرى؟ فقال لي، وبالحرف الواحد: نحن مفروض علينا أن نأخذ عدداً معيناً من الأعمال المصرية، وبمبلغ معيّن سنوياً!

ولم يوضّح لي سبب ذلك، لماذا؟ لا أعرف».

* حسن ناجي:

ما دور المخرج في قوة المسلسل او ضعفه في ظل إنتاج فقير؟

* سميرة خوري:

«هناك نقطة أريد أن أتحدّث عنها قبل الإجابة عن سؤال الأستاذ حسن ناجي، علماً أنّ ما ذكره الأستاذ بسام، وزميلتي قمر، غطى تماماً ما أريد قوله، لكنّي أريد أن أنوّه إلى أنّ كتابة المسلسل التاريخي، أمرٌ خطير جداً، ولا يحقّ لأيّ كان أن يقحم نفسه في كتابة الأعمال الفنيّة التاريخيّة؛ فكثيراً ما يعملون على تشويه تاريخ حقيقيّ مشرّف، أو يحاولون تجميل تاريخ مشوّه، وبالتالي فإنّ من يريد أن يكتب في التاريخ لا بدّ

أن تتوافر فيه أدوات كتابة هذا التاريخ، وليس هناك أفضل من الكاتب «وليد سيف» في كتابة التاريخ، فهو يضع التاريخ في إطار تشويقيّ، إنسانيّ، اجتماعيّ، فيحملك إلى ذلك التاريخ دون أن تشعر أنّك بذلت جهداً في الوصول إليه».

*** داود جلاجل:**

«أريد أن أقول إنّ الأعمال التاريخيّة كشكل، هي أعمال مكلفة جداً، من ملابس وديكورات وأدوات كثيرة يحتاجها العمل التاريخيّ؛ لذلك، فإمّا أن يكون إنتاجها كبيراً، وإمّا أن يكون إنتاجاً متواضعاً.

وفي الدراما التاريخيّة الأردنية، كانت هناك أعمال دراميّة تاريخيّة عظيمة جداً. وعلى سبيل المثال؛ عمل لـ«يوسف أبو ريشة» اسمه «حتى آخر جنديّ»، تحدّث في هذا العمل عن قضيّة طرد آخر جندي صليبي من الإسكندريّة إلى الإسكندرون، أي تناول قضيّة تحرير المنطقة. وكذلك مسلسل «طرفة بن العبد»، الذي تناول فيه حريّة الإنسان، والعلاقات السياسيّة. بالرغم من أنّ الحدث التاريخيّ، هو حدث تاريخيّ كما هو، لكن الإشكاليّة تكمن في إسقاط التاريخ على الواقع، حيث هناك ما يشبه هذا الحدث في واقعنا، الأمر الذي يؤدي إلى الاصطدام بالرقابة. فهذه الإشكاليّات جميعها تصطدم بالرقابة. لذلك من يستطيع أن ينتج عملاً عن أبي ذرّ الغفاريّ؟ لا أحد يجازف بذلك!

هذه الدراما التاريخيّة، أخذت منحى «دراما المناسبات»، بمعنى، أنّ مناسبة الدراما التاريخيّة هي «رمضان»، فرمضان استطاع أن يحوّل هذه الدراما التاريخيّة إلى سلعة تجاريّة يستطيع أيّ منتج له علاقات أن يسوّقها، والفنّ ليس بسلعة، لكنّهم حوّلوه إلى سلعة، إن جاز لنا التعبير.

هذه السلعة، من وجهة نظر المنتج التاجر، أصبحت نصوص مستنسخة من كتب خالية من الدراما، ومن اللغة الدراميّة، حتى الحوار على ألسنة الممثلين ليس حواراً دراميّاً، هو منقول من الكتب كما هو، بحيث أصبحنا نرى في «رمضان» أعمالاً مكرّرة ومستهلكة ومستنسخة ومملّة ونمطيّة في أغلب الحالات. ففي النمطيّة مثلاً، نرى الشخصيّة الشريرة في المسلسل التاريخيّ، هي الشخصيّة الشريرة المشوّهة، رغم أنّ هناك أحداثاً تاريخيّة، وشخصيّات تاريخيّة، كأبي لهب على سبيل المثال، يظهر على شكل رجل أعور، ويتحدّث بلسان أعوج، وكأنّه ممسوخ، بينما في حقيقة الأمر أنّ أبا لهب سمّي كذلك لجماله وحسنه. وبالتالي، عمدوا إلى تشويه التاريخ والشخصيّات من خلال المسلسل التاريخيّ، إلا من رحم ربي».

*** بسام المصري:**

«العمل الدرامي هو شكل ومضمون، وحالياً فإنّ ما يُطلب في المحطّات الفضائيّة هو الشكل وليس المضمون، مثل الجرافيك والكومبارس وإلى غير ذلك. وعلى سبيل المثال تخيّل مشهد دراميّ لممثّل يؤدّي مشهداً يبكي فيه، فتجد المخرج يعمد إلى تصوير هذا المشهد من خلال صورة بعيدة عن وجه الممثّل، وذلك حتى يظهر الديكور والكومبارس، وبالتالي، يؤدّي ذلك إلى إضعاف المشهد دراميّاً، فيضيع الحسّ والأثر من أجل إظهار الشكل».

*** وفي مداخلة للكاتبة نجلاء حسون، تساءلت عن دور المخرج في إظهار قدرات الممثّل، وإضفاء ملامح وتفاصيل جميلة على دوره:**

*** بسام المصري:**

«المخرج هو المسؤول الأول عن النجاح والفشل، فهو رقم واحد قبل النص وقبل الممثّل، وقبل أيّ شيء في العمل الدراميّ. وهو ربّ العمل، بالتالي، لماذا يقبل المخرج النص الضعيف؟ وهناك تباين في مستويات المخرجين بشكل عام، والفنّ أصبح سلعة وليس إبداعاً. وسأضرب مثالاً زميلتي الفنانة ريم بشناق، أسندتُ إليها بطولة، وتحدّثتُ مع منتج

العمل في الوقت الذي كنت أبحث فيه عن ممثلة، فقال لي: إنّه سوف يأتي بممثّلة من سوريا، بمعنى أنّه سوف يفرض عليّ ذلك. فقلت له إمّا أن تكون نجمة من سوريا، أو أنا أقبل بأيّ ممثلة من الأردن، وذلك لأنّي على استعداد أن أبذل جهدي في صقل موهبتها وإبرازها بشكل جميل، لأنّ الفائدة ستعود على الفنّ الأردنيّ، أمّا الفنانة غير الأردنيّة، فإنّ أيّ جهد وأيّ منفعة فنيّة وأكاديميّة ستعود بالتالي على بلدها، ولا نستفيد منها. أمّا النجمة العربيّة تأتينا جاهزة، ولا نتحمّل تبعات تدريبها وتهيئتها. فانتهيت أخيراً لأن أزجّ بالفنانة ريم بشناق بهذا العمل وبأعمال أخرى، بعدها سألتني: (لماذا أبدو في أعمالي التي تخرجها جميلة ومتألقة، ومع غيرك أظهر بشكل غير مقبول؟) فأجبتها بأنّ ذلك يعود إلى المخرج نفسه، فإذا أحبّ ممثله، فسوف تحبّه الكاميرا، وسيبدع الممثل في العمل، وهناك مخرج يرى أنّ الممثل منافس له في العمل والنجومية، فيعمل على عدم إظهار الممثل بصورته الحقيقيّة الجميلة، ويعمد أحياناً على إرباكه قبل المشهد الهامّ، حتى وإن كان ذلك على حساب العمل».

*** داود جلاجل:**

«أعتقد أنّ السؤال المتعلق بالمخرج، هو سؤال ظالم، وخصوصاً في الأردن، لأنّ منظومة الانتاج بشكلها العام تؤثر على الصورة التي يبدعها المخرج، فالمخرج مضطّر لأنّ يقبل داود جلاجل في عمله، وذلك لأنّ المنتج يرغب في ذلك، وبالتالي فإنّ المخرج لا يستطيع أن يختار الممثلين الذين بمقدورهم تجسيد الأدوار التي يراها المخرج، بحسب خبرته، مناسبة لهم. بالرغم من أنّ المخرج هو في واقع الأمر مؤّلف ثانٍ للعمل من وجهة نظره. أخيراً أقول إنّ الدراما لا يمكن لها أن تكون سويّة إلا في حالة أن يكون هناك زخم إنتاجيّ مستمر ودائم، بحيث يستطيع أن يفرز حركة نقدية، تعمل على تقويم السلبيات».

*** قمر الصفدي:**

«أرى أنّ المخرج هو ضحيّة الظروف الإنتاجيّة، خصوصاً عندما يكون مخرجاً مبدعاً، كما تفضّل زميلي بسام بأنّه، أحياناً، يُفرض علينا مخرج غير قادر على استيعاب العمليّة الإخراجيّة، وهم من ساهموا في تدنّي مستوى الأعمال، فتنشأ منافسة بين الممثل والمخرج، لتجد أنّ الأخير لا يحبّ الممثل، وذلك لأنّه يشعر بأنّ إمكانيّاته الفكرية والذهنية والفنية والثقافية أقلّ ممّا يملكه الممثّل من هذه الأدوات، الأمر الذي يجعله يتعامل مع الممثّل بفوقيّة، ويمارس عليه دور المتعالي، فهو يريد بذلك أن يرسل له رسالة مبطّنة فحواها: (إنّك لا تعرف أكثر منّي).

أمّا المخرج المتميّز، فهو في حقيقة الأمر ضحيّة الظروف الانتاجية لأنه محكوم بالوقت، وبالنظرة التجاريّة الخالصة للمنتج الذي يحرص على إنجاز العمل بأسرع وقت ممكن، وإعادة مشاهد غير عاديّة، حتى إنّه يفرض عليه الدخول على عملية الإنتاج، دون بروفات أو نقاش مع الممثلين، حول ماهيّة العمل. ولأنّ المخرج مؤلف ثانٍ للعمل؛ فهو يريد أنّ يكون العمل وفق وجهة نظره، وقناعته بهذا النصّ. ولكنّ وجهة نظر المخرج هذه ينبغي أن تكون موضع حوار بينه وبين الممثلين، الذين يرغبون بصقلها، ومن دون ذلك ستضيع جهوده، فتجد الممثل الشخصية في واد، والممثل في واد آخر، فحتى هنا يكون الممثل قد وقع عليه الظلم، لأنّه لم يجلس على طاولة البروفات لمحاورة المخرج، الأمر الذي قد يسبب تصادم أثناء التصوير، فلا نجد فيما بعد بأعمالنا الأردنية ثراء في الطرح، وأداء الممثل الظاهر على الشاشة. وكلّ ذلك يعود إلى انعدام النقاش والحوار بين أطراف العمل الرئيسة».

*** سميرة خوري:**

«أعتبر الإضاءة نوعاً من أنواع الإخراج، لأنّها سبب رئيسي في نجاح العمل أو فشله، والإضاءة تلعب دوراً كبيراً في أنّ يبدو الممثل جميلاً، أو غير ذلك».

* وبمداخلة من المخرج بسام المصري، أضاف: «وزاوية الكاميرا لها علاقة، والعدسة كذلك، في جماليّات العمل، وبالتالي يُظلم العمل.»

*** خالد الغويري:**

«وبخصوص كيف يكون الممثل الأردني في الأعمال الأخرى أكثر قدرة على التعبير، فأستشهد على ذلك بعملي بالآونة الأخيرة خارج الأردن، لأنّي كنت أرفض الأعمال هنا بسبب النص، بسبب عدم وضوح الرؤية فيه. ونحن إذا افترضنا أنّ هذا العمل جماعي، فإنّ أيّ عنصر من عناصر العمل قد يؤدي إلى فشله. قبل فترة استقبلت مكالمة هاتفية من مصر، بخصوص مسلسل «خيبر» لمحمد عزيزية، ومن خلال العديد من الأسئلة تبيّن لي أنّ أحد الممثلين سوف يقوم بدورٍ يستخدم «اللحية تلزيق» ومثل ذلك ما يدلّ على حجم الإنتاج. بالمقابل عندما يطلب مخرج مثل شوقي الماجد، أو حاتم علي، ويطلب من ممثل أردني القيام بدور ما، فهذا يعني أنّه وضع الرجل المناسب في المكان المناسب، ولا يحسب ذلك على أنّه «تنفيعة» بل على أنّ المخرج أتى بالنص وتعامل معه برؤيته الخاصة، وبادر بعمل تنفيذ ثالث داخل «اللوكيشن» ما يحدث هنا أشبه ما يكون بالعطاء، حيث يقدّم الكاتب النص، ثمّ يتبنّاه التلفزيون، وقد ينفق على إنتاجه خمسمائة ألف دينار، ويبدأ المخرج باختيار الممثلين لتنفيذ العمل، وكلّ ذلك يبدو بشكل تراتبي وبتسلسل منطقي، حتى ترى العمل غير متناغم، ولا ربط، ولا صورة واضحة، وكأنه جملة موسيقية نشاز. وذلك عكس ما يحدث في الخارج، حيث تجد كل عنصر في الفريق يعرف تفاصيل وحدود عمله، بخلاف ما يجري هنا؛ كما يصف المشهد الأستاذ داود جلاجل «مهنة من لا مهنة له!».

*** أحمد العمري:**

«العمل بشكل عام هو عمل جماعيّ، لا يكون فرديّ على الإطلاق، وهناك من المخرجين من يعتقد أنّه يستطيع أن يقدم عملاً دون ممثلين، وقد أقدم أحد المخرجين عل ذلك من خلال مسرحية دون ممثلين، لكنّه فشل فشلاً ذريعاً. إذاً كل العناصر تجتمع في العمل، للخروج بمشهد متكامل. لكنّ ما يحدث هنا أنّنا نعاني من عدم وجود «كاستنج» لتجد أنّ المنتج يفرض على المخرج إقحام أحد الممثلين في العمل، بدليل أنّ بعض المخرجين لم تكن لديهم رغبة بإشراكي في أعمالهم، لكنّ المنتج كان يفرض عليهم أن أكون في ذلك العمل، فجاؤوا بي إلى العمل مكرهين. وبالتالي، لا يأخذ الممثل الملاحظات لأنّه أصلاً منبوذ من المخرج، فيظهر الممثل ضعيفاً في كل المشاهد. وخير دليل على ما أقول، الممثل العالمي «أنطوني كوين» عندما ذهب إلى اليونان بناءً على طلب مخرج يوناني له للقيام بدور البطولة، وعندما باشر بعمل البروفات انسحب بعد ثلاثة أيام، وعندما سئل عن سبب انسحابه من العمل قال: (لم يبدِ المخرج أيّ ملاحظات على عملي وأدائي!)».

*** داود جلاجل:**

«العمل الفني المرئي هو إيهام؛ بمعنى أنّ المخرج الذي لم يقدر على أن ينقل صورة الممثل للمشاهد بأنّه حزين أو سعيد هو مخرج فاشل، ليس لديه أيّ أدوات، ولا يملك أيّ إمكانيات. ومثال ذلك المخرج «مايور هول» الذي قام بتجربة، فأتى برجل وصوّره بلقطة حياديّة، وصوّر «صحن طبيخ» ورجل مريض وطفل، ثمّ عمد إلى وضع الرجل الحيادي بمن معه في لقطات مختلفة، وأتى بعدد من النقّاد، للحكم على المشهد، فأذهلهم ما شاهدوه من ذلك الرجل الحيادي الذي استطاع أن ينقل إحساسه بالجوع وبالرجل المريض وبالطفولة البريئة. فالعملية عملية إيهام للمتلقي، وإذا لم يستطع المخرج أن يوصل هذا الإيهام بهذه البساطة الشديدة جداً، فهو ليس مخرجاً، ولا يمتلك أيّ أدوات».

· وفيما يتعلّق بغياب دراما الأطفال في التلفزيون الأردني، كان هذا العصف الذهنيّ:

* داود جلاجل:

«في واقع الأمر، أقول إنّ دراما الأطفال أصعب بكثير من دراما الكبار، لأنّها يجب أن تكون مدروسة جيداً، أضف إلى ذلك أنّ هناك الكثير من الفضائيات المتخصّصة في دراما الطفل، أو برامج الطفل بشكل عام. وبخصوص التلفزيون الأردني وكيفيّة تعامله مع دراما الأطفال، أتساءل عن التوقت الذي يقدّم فيه التلفزيون الأردني دراما الطفل، أو برامج الأطفال؟! وللأسف الشديد فإنّ هذه الأوقات غير محدّدة بشكل واضح، وأكاد أجزم بعدم وجود دراسة لأوقات المشاهدة لهذه الفئات العمريّة، بشكل خاص، ولكافة الفئات العمريّة بشكل عام. لذلك يجب أن يكون هناك خبراء ومختصون بعلوم الأطفال، اجتماعياً، دينياً، علمياً، وثقافياً. ولكنّ المنتج يبحث عن وسيلة أسهل لدراما الطفل، لأنّ دراما الأطفال مهملة من قبل القطاع الخاص، ولا يوجد اهتمامات من القطاع العام لهذه الدراما.

وفيما يتعلّق بتسويق أعمال الأطفال، فإنّ استمرار العمل الفنيّ يلعب دوراً كبيراً، لذلك يجب على شركات الإنتاج أن تسوّق هذه الأعمال إلى المحطّات الخاصة بالأطفال، أو لمحطّة معنيّة تماماً ببرامج الأطفال، بحيث يضمن المنتج المردود المالي من محطة واحدة على أقلّ تقدير. لكنّ خطورة الموضوع عندما تتحوّل العمليّة إلى تجارة، وخاصة في الأعمال الموجّهة للأطفال على وجه الخصوص، وللأسف الشديد فإنّ المنتجين، ولا أقول الجميع، ينظرون إلى عمليّة الإنتاج الدرامي، على أنّها عمليّة تجاريّة».

* سميرة خوري:

«دراما الأطفال مهمّة جداً في أيّ مجتمع، لأنّ الأطفال هم حلم المستقبل، ويجب الاهتمام بالطفل من خلال الدولة والمجتمع والأسرة، والدول المتقدّمة والمتحضّرة هي من تولي الاهتمام الأكبر للطفل من حيث التعليم والصحة وممارسة حريته، بحيث يخرج للمجتمع قويّاً وواثقاً بنفسه وبنتاجه، ومن جملة هذه الاهتمامات، العمل على إيجاد برامج ترتقي بذهنيّة الطفل وتفكيره، وتحاكي مجتمعه، وأصدقاءه، ومدرسته...إلخ. أذكر أنّا في فترة السبعينيّات والثمانينيّات كنا نعدّ برامجاً للأطفال، من ذلك أحمد قوادري أنتج مجموعة، وصلاح أبو هنود أخرج مجموعة، وكثير ممن أفادوا في علم الأطفال وأدبهم، ومثال تلك الأعمال في دراما الطفل، كمسلسل «خروف العيد»و«دكان الدنيا»، وقد قام الفنان سامي خوري بتلحين العديد من الأغنيات في تلك المسلسلات آنذاك. حتّى نحن الكبار كنّا نغني مع الأطفال هذه الأغاني «نطّي نطّي يا طابه». كانت هذه الأعمال التي تقدّم للأطفال ذات قيمة ومعنى، وترتقي بمستوى الطفولة وتحاكي رغبات الطفل واحتياجاته البريئة، ويعود ذلك إلى الاهتمام الكبير بالطفل في تلك الفترة. وعندما توقفت الدراما الأردنيّة بسبب العديد من المشاكل، توقفت معها دراما الأطفال، وما زالت متوقفة حتى الآن، حتى وإن ظهرت بعض الأعمال المعنيّة بالطفل، فإنها تُنتج على استحياء، وعلى فترات متباعدة. أعود وأقول إنّ دراما الأطفال أهمّ بكثير من دراما الكبار، لأنّها بحاجة إلى دراسة عميقة ودقيقة، ومعدّة من قبل المختصين بعلم نفس الطفل، بحيث ترتقي هذه الأعمال إلى مستوى فهمه وتفكيره، لذلك نجد الطفل عندما يبحث عن العمل التلفزيوني الأردني، الذي يناسب بيئته وفضاءه، ولا يجدها، نراه يلجأ إلى مشاهدة الأعمال الأخرى، كأفلام «الكرتون» المستوردة، والمدبلجة، البعيدة عن ثقافته وبيئته وإرثه، وبالتالي يدخل في متاهة خليط من الثقافات الأخرى التي ستشكّل منه شخصية مهزوزة وهوية غير واضحة. ومن هذا المنطلق يجب أن يكون هناك أعمال جادة، ودراما بنّاءة خاصة بالطفل، من خلال لجان خاصة بوضع النصوص والموادّ وبرامج مناسبة للطفل، فليس كلّ عمل درامي طفوليّ جدير بالتنفيذ والمشاهدة».

* بسام المصري:

«إنّ سبب غياب دراما الطفل الأردنيّة بشكل عام، وفي رمضان بشكل خاص، يرجع إلى عدم وجود استراتيجية حقيقيّة للدراما الأردنيّة، فمن المتوقع ومن البديهيّ والطبيعيّ غياب دراما الطفل ودراما الأسرة. ودراما الطفل ليست سهلة، يجب أن تكون مدروسة، ومخطط لها، بدءاً من كتابة النصّ، وانتهاءً ببثّها على شاشات التلفاز، لأنّ هذه الفئة لا تقبل الخداع، ومن الصعب عليها استقبال العمل إذا لم يخاطب مستوى ثقافتها وتفكيرها، فطالما أنّ استراتيجية العمل الدرامي الخاص بالطفل غير موجودة، ومع غياب البرامج والخطط لمثل هذه الأعمال، فمن الصعوبة بمكان وجود دراما معنيّة بالطفولة. والطفل عالم متكامل، وليس سهلاً أن تتعامل معه ببساطة، والمواضيع التي تقدّم إليه أخطر بكثير من المواضيع التي تقدّم للكبار، وبكلّ أسف لا وجود لوعي حقيقيّ لدى المسؤول لوضع خطط تتناسب ومتطلبات الأطفال، لذلك يجب على وزارة الإعلام، ووزارة الثقافة، ونقابة الفنانين، والتلفزيون الأردنيّ، إضافة إلى اتحاد المنتجين، العمل على وضع مثل تلك البرامج والخطط والدراسات لبرامج الأطفال. وفيما يتعلق بالأفكار التي يقدمها المخرج أو الممثل للمسؤولين حول هذا الموضوع، فإنّ أيّ طرح يقابل بالرفض، بحجّة عدم توفّر المخصصات المالية لذلك، وعند تعبيد طريق ما، فإنّ المال «بقدرة قادر» يتوفر، أمّا تعبيد عقل الطفل، الذي هو أساساً إرث هذه الأرض وركيزتها، فلا شيء سوى العدم!».

*** وجه الكاتب حسن ناجي سؤالاً حول رأي الفنان الأردني بالجوائز الفنية التي تقدمها الدولة، وكانت المداخلات على النحو التالي:**

* داود جلاجل:

«بالنسبة للجوائز الفنيّة التي تقدمها الدولة للفنان، فإنّها للأسف الشديد قليلة جداً، ولا ترتقي إلى الهدف المنشود، الذي وجدت من أجله، وسبب ذلك عدم معرفتنا بالأسس والمعايير المعتمدة لهذه الغاية، إضافة إلى ذلك قلّة هذه الجوائز، فتصوّر أنّ الدولة تقدّم جائزتين فقط، وهما، جائزة الدولة التقديريّة، وجائزة الدولة التشجيعيّة، وهناك بعض الجوائز المعنويّة التي تُقدّم من خلال المهرجانات، كالدروع، أو شهادات مشاركة. أختم قولي فيما يتعلّق بالجوائز، أنّ الرابح واحد والخاسرون كثر».

* سميرة خوري:

«الجوائز الفنيّة مهمّة جداً للممثل أو للفنان، لأنّها أولاً تعزّز موقعه وموقفه، وتمنحه مزيداً من الثقة بالنفس والعطاء الفنيّ، ويشعره ذلك باهتمام المسؤولين والمعنيين بالفنّ بنتاجه الفنيّ، وبأنّ مجهوده لم يذهب أدراج الرياح. ولكنّ بكلّ أسف أنّ الكثير من هذه الجوائز، بما نسبته 80% منها توزّع بغير وجه حقّ، وتتدخّل العلاقات الشخصية في شروط وتعليمات هذه الجوائز، وذلك لمصالح خاصة ومشتركة بين الطرفين، تماماً كالفنان الذي يتمّ اختياره ليكون سفيراً للنوايا الحسنة، أو سفيراً لدى الأمم المتحدة في مختلف القضايا المجتمعيّة، ولا يكون له أيّ صلة أو علاقة بما هو مكلّف به أصلاً. وهذه الجوائز، التي توزّع بطريقة غير مشروعة ولا مستحقّة، تؤدي إلى قتل الإبداع عند الفنان الحقيقيّ، وهذا الموضوع أنا لست راضية عنه بالمطلق. حتى الجوائز المتخصّصة، كجائزة أفضل مخرج، أو ممثل أو عمل... إلخ، فمعظم هذه الجوائز تؤخذ بغير حقّ و«بالواسطات» فيتم توزيع الجوائز من خلال اتصالات وعلاقات و«كولسات» واتفاقيّات، وقد يصل الأمر إلى شراء هذه الجوائز!».

* بسام المصري:

«إنّ المهرجانات التي تقوم بتوزيع الجوائز على الفنان، تكون جوائز تشجيعية وتقديرية بشكل أكبر، لكنّها على الأغلب ليست حقيقيّة، وبالتالي سيحرم المبدع من هذه الجوائز.

وأريد أن أوضح بعض المعايير المتعلقة بجوائز المهرجانات الدولية، فإنّ اتفاقاً مسبقاً يتمّ من خلال القائمين على هذه المهرجانات، بأنّه يجب أن يكون،على سبيل المثال، لسوريا جائزة، وللأردنّ جائزة، ولمصر كذلك، لكنّ أغلب الجوائز المتبقيّة تكون وفق أسس فنية إبداعية وحقيقية».

* وكان المحور الأخير الذي أثاره الكاتب حسن ناجي بخصوص دراما المسابقات الرمضانية:

*** داود جلاجل:**

«بخصوص دراما المسابقات «الفزورة أو الحزورة» فقد كانت مثل هذه البرامج وهذه المسابقات تعتمد على جهات رسميّة، وكانت هذه الجهات تضع الجوائز، نقديّة أو عينيّة، ثمّ بعد ذلك تطوّرت الأمور، باستقطاب شركات خاصة، تقدّم الجوائز للإعلان عن نفسها، لذلك أصبحت دراما الجوائز والمسابقات الرمضانية عمليّة إعلانيّة تجاريّة خالصة، من خلال تسويق اسم الشركات المساهمة، والتي يتحمل فيها المواطن العبء المالي المترتب على المكالمات و«المسجات»، وبالتالي لم يعد الهدف من هذه البرامج الفائدة العلميّة أو المعلوماتيّة، حيث تحوّلت إلى إعلان وتجارة فقط، لذلك فقدت هذه البرامج بالتحديد قيمتها العلميّة والأدبية، وأصبحت مادة تجاريّة تماماً».

*** سميرة خوري:**

«عن جوائز المسابقات، وخصوصاً برامج المسابقات الرمضانيّة، فيجب أن يتغير أسلوب هذه البرامج، حتى تستميل المشاهد، وتكسب المصداقية، لا بدّ من تغيير سياسات البرامج في التلفزيون الأردنيّ. وأنا أدرك تماماً أنّ اتفاقاً يحدث بين القائمين على أحد البرامج أو منتجه وبين طرف آخر، وقد تسرّبت إليه الأسئلة، وتمّ الاتفاق على كلّ شيء بخصوص جائزة البرنامج، وهذا معيب بكلّ ما تحمل الكلمة من معنى».

*** بسام المصري:**

«إنّ الهدف الرئيس لهذه البرامج، هو دعائي للشركات الداعمة لها، ولا فائدة مرجوّة منها، لا على المستوى المعرفي، ولا على المستوى التربويّ أو الصحي...إلخ.

وعن كثرة الجوائز التي تمنح لمشترك واحد ولا يتمّ توزيعها على أكثر من مشترك أو مشاهد، فلا أعرف المعنى الحقيقيّ وراء ذلك، ولا أعرف وجهة نظرهم في ذلك، ومثل هذا الإجراء لم أشاهده إلا في التلفزيون الأردنيّ».

* وفي اتصال هاتفي مع مدير عام مؤسسة الإذاعة والتلفزيون السيد رمضان الرواشدة، وحول الدراما التلفزيونية الرمضانية للعام 2013، قال:

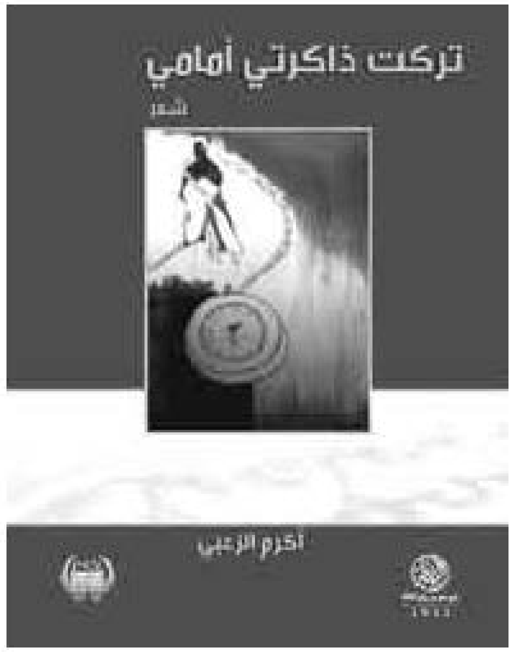
«ولشهر رمضان المبارك 2013، يجري الآن تصوير مسلسل كوميدي جديد، من بطولة حسن سبايلة، ويقع في (15) حلقة، ومسلسل آخر، من بطولة الفنان حسين طبيشات. وقامت المؤسسة بشراء خدمات (10) فنانين، قامت بتنسيبهم نقابة الفنانين، وأقرّت موازنة قدرها (10) آلاف دينار لكلّ حفلة من الحفلات الخمس المتّفق عليها مع النقابة، وننتظر شارة البدء من نقابة الفنانين.

كما أنّ المؤسسة عملت على تشكيل لجنة مكوّنة من مؤسسة الإذاعة والتلفزيون، ونقابة الفنانين الأردنيين، واتّحاد المنتجين الأردنيين. هدفها إعادة رقابة الأعمال الفنيّة المعترض على رقابتها من قبل المنتجين.

وأخيراً، وليس آخراً، فإن ما أضاءته هذه الورشة حول واقع الدراما الأردنية، والرمضانية منها بشكل خاص، يحتاج مزيداً من البحث والنقاش، وعلى مستويات أوسع، للوقوف على واقع الدراما التلفزيونية الأردنية، وتشخيص مشكلاتها، والبحث عن حلول لها.

صدر حديثاً

إعداد، محمد سلام جميعان



تركت ذاكرتي أمامي / أكرم الزعبي

لعلّ السؤال الجوهري الذي سيظل يلاحق قارئ هذه المجموعة الشعرية، التي وسمها الشاعر أكرم الزعبي، بـ « تركت ذاكرتي أمامي»، هو : لماذا يطارد قلقُ الموت الشاعرَ؟ فالمجموعة مُفتتحة بالموت: يا بلادي/ لا ترثي الموت في ظهري وتسدين القصيدة/ كلّ موت دون عينيك اندثار.(ص 9) وكذلك تنتهي بذكر الموت: العاشق يكسر ساعته / يكتب فوق تراب الأرض: الموعد مرّ سريعاً/ يا فرحي بصهيل الموت.(ص169) فضلاً عن أن الموت حاضر في عشرات المواضع في النصوص الشعرية. غير أنّ هذه المعاناة لا تركب المركب السهل في التعبير عن التجربة، فثمة غوص عميق في الفكرة ، ففيها الانشغال الدائم ، وهو ما جعل الاقتصاد في التعبير سمة بائنة في هذا الديوان، فليس هناك زوائد أو حشو يثقل القصيدة، إلى درجة أن بعضها جاء موجزاً، كما في قصيدة: رثيس: أسود دون الحداد/ أبيض دون الكفن/ كلّما عاش رثيس/ مات في قلبي الوطن. فالعلاقة مع الوطن لدى الشاعر يتداخل فيها الحب والغيرة عليه، والأسف لحاله. أما العلاقة بالحبيبة فمسكونة بالحنيّة والاشتهاء، ويتضح هذا الشعور من وفرة استخدام مفردة «النهد» في القصائد الوجدانية، وكأنّ الحب تعويض عن الموت، واشتهاء الحبيبة اشتهاء للحياة. فهذه الجدلية المتضادة هي البنية الحاكمة لموضوعات هذا الديوان، الذي حظي بشهادات أدبية، أجمعت كلها على أن توق الشاعر المستقبليّ، عندما ترك ذاكرته أمامه، جعله قنّاص صُوَر، ومعانٍ شاردة، ومفارقات لغوية بكر.



المثقف والثقافة : زهير توفيق

تتوزّع موضوعات هذا الكتاب على ثلاثة محاور، هي: الثقافة، والمثقف، والثقافة الوطنية. أراد مؤلفها زهير توفيق تأكيد هدفين اثنين، يتعلقان بالرؤية والمنهج، من حيث تأكيد ارتباط الثقافة بالهوية والتغيير، متّبعاً منهجاً تحليلياً تاريخياً لمقاربة عدد من المفاهيم التي تتصل بالنخب الثقافية، والمثقف والسلطة والتغيير، والمثقف العضوي، ويقدم نماذج لصراع الإيديولوجيات والثقافة، والإمبريالية الثقافية، واختراقات الثقافة وعلاقاتها

بالهزيمة الثقافية، والثقافة والهوية الأردنية. وتتقاطع في كل ذلك الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والفلسفة.

ويطرح الكاتب قضية أنَّ النخب السياسية، والاقتصادية، والعشائرية، تمتلك شرعية وجودها وحضورها أكثر من النخب الثقافية. وينعى الكاتب على المثقف أنه يؤكد حضوره واستقلاله الذاتي في الحركة الاجتماعية بكونه رائداً أو طليعياً ، فيطرح أفكاراً صالحة للاستخدام، لكنها صعبة المنال، بفعل مزاحمة الثقافة الاستهلاكية المبتذلة، التي تستهدف الإثارة واستقطاب المعجبين. وهنا تكمن مأساة المثقف العربي، فهو معرض للإقصاء والتهميش معرفياً وسياسياً، خاصة في عصر العولمة، وما بعد الحداثة، وبالرغم من الثورة التكنولوجية والاتصالات، التي وفَّرت للبشرية فرصة التواصل والتعرف على ذاتها، إلا أنها دأعادت الجماعات إلى هويتها، ونبَّهتها لمكوناتها الأشد خصوصية، في ظل افتقارها لمقومات عصرية كالعلم والتقنية والديمقراطية، كما يرى الكاتب.

فلم يعد ثمة بحث عن قواسم مشتركة، وما يحفل بها قاموس النزعة الإنسانية المجردة، ومفاهيمها التي تتعلق بتعايش الأنظمة والثقافات والاعتراف بالآخر، لأنها تحوَّلت-في ظل تضارب المصالح ورهانات الغلبة بين العقائد والدول- إلى دعوة مثالية مضللة، لاستدراج الشعوب للانخراط في نظام اقتصادي مضاد لمصالحها. فتجلَّت أنماط من الصراع الطبقي وصراع الحضارات والثقافات، وصراع الموجات الحضارية.

ويعاين الكاتب في كتابه هذا كثيراً من جدليات العلاقة والصراع بين الثقافة والمثقفين من جهة، والتباسات الواقع التقليدي أو الحداثي، وأثر ذلك كله في تشكُّل الأنساق الثقافية.

حارس الحقبة / د. سليمان الأزرعي

مَن يقرأ هذه المجموعة القصصية ، يجد أنها قد مثَّلت حرساً شديداً وشُهباً ، بما تتضمَّنه دلالة كلِّ قصة من قصصها السبع عشرة ؛ إذ تتخذ حراسة الحقبة في هذه المجموعة اتجاهين: الأول يرصد إبقاء القرويين في مجتمعاتهم على الموروث، متغنين بقديمهم وجمالياته وزهادته وبساطته . والثاني مناظرة الحقبة



واتخاذها سبيلاً للإفضاء بإدانة التسلُّط والقمع. وكأنَّ الإفضاء بما في ذلك الزمن المنصرم - أو هو كذلك- ذريعة لإدانة الواقع الاجتماعي والسياسي الراهن.

وفي هذه المجموعة التي تسترجع سيرة القرية والريف ، طوافٌ في أمكنة وأزمنة ، وشخصيات، يكاد يشعر قارئها بتنفُّسها ونبضها يسري على الورق ، حتى بعد انقضاء لحظة السرد ، وذلك بفعل فنيَّات القص الآسرة على مستوى الأداء التعبيري للغة القصصية، التي تستدعي كثيراً من التعبيرات الشعبية مثل : عيْن خير/ حلَّ عنِّي يا أخي/يا هلا كلوا ، صحة وعافية/ خلِّص يا رجل/ ولْ عليك.. وهذه التعبيرات تتدفق من لسان الشخصيات في بنائيات حوارية ، سواء كانت مباشرة ، يعمد فيها الأزرعي إلى استخدام تعبير : قال / قلت ، أو الحوار النفسي الشعوري مع الأبعاد الجوَّانية والبرَّانية لشخصيات قصصه، فيفتح ما تخفيه ضمائرها ، كما في قصة « الجد أبو نجيب » ، الذي يتمتع بطيبة عالية في النفس ، وتهذيب راقٍ في السلوك ، واحترام بالغ من أهل القرية جميعاً ، وفي الوقت نفسه يوقع أحد الأعراب في مكيدة اقتلاع الشوكة من أصبعه الوسطى،

ليوظف الراوي هذه الخبرة الطفولية في مواجهة المحقق عندما كان معتقلاً سياسياً، عندما يطلب من المحقق أن يقلع له الشوكة من إصبعه الوسطى، بما ترمز إليه من بُعد أخلاقي غير حميد.

وكثيراً ما يستثمر القاص والناقد سليمان الأزرعي البعد الاجتماعي في قصصه ليوظفه توظيفاً سياسياً ذكياً، وبهذا تتعانق الحقب في المنظور القصصي، لتدين الواقع الهشّ، والتنفّج الكاذب، والكبرياء الخادعة. ولعل النظر الدقيقة في مقاربة قصص هذه المجموعة تري قارئها كيف يحتفي الأزرعي بما هو إنساني مؤثّر حتى وهو يؤشّر على المغزى السياسي للحدث أو الشخصية القصصية، وكيف أن نثرَ إبداعه قد انتشل شخصيات هامشية من بئر الحياة، وجعلها حيّة نابضة بمنظومة قيمها، فتشعر أن كلّ شخصية من شخصيات قصصه تكلّمك وتحكي لك وأنك جزء من أحداث القصة، لا أنك تقرأ عنها أو تقرأها.

أنثى الفواكه الغامضة / عاطف الفراية

ينتمي الشاعر عاطف الفراية إلى جيل التسعينيات الشعري، فقصائده في هذا الكتاب الذي يتضمن ثلاثة دواوين شعرية، تنزع إلى إحياء الوعي بالذات الجمعيّة، وبالمكان، والمزاوجة بين جماليات التعبير والغاية الاجتماعية – النفسيّة للفن. لهذا جاءت قصائده محمَّلةً بحالة من الحنق الاجتماعيِّ والضّجر السياسيِّ من المرحلة وما فيها من مواقف متبسة. قرأها الشاعر قراءة سديدة، في مستوياتها السياسية والحضارية. فقصيدة البحر الميّت، تترسّم قضيّة تمَّ التعبير عنها عبر مجموعة من الأصوات، قالت أخيراً موقفها دون مواربة: «جناحٌ كمثلِ يديْ/سيرفعُ هذا المكان/ويقلبُ/عاليَه/سافلَهْ». وهو الموقف الثوري نفسُه الذي تنتهي به قصيدة «السامريّ»: «سيأتي زمانٌ يُبعثَرُ ما في القبور/من الصمت/ثمَّ/يُحصَّلُ ما في الصدور/من المقت/يُزرعُ في كلِّ شبر ملاك/ويَخرجُ من كلِّ قبر ملاك/ويأتيك من كلِّ ذرّة ملح ملاك/ويأتيك من كلِّ ذرّة ملح ملاك».

فالشعر بوصفه قوّة موجِّهة ومقاومة لا يغيب من تجربة عاطف الفراية، الذي حفلت أشعاره بوفرة من التضادات الدلالية وتفجير طاقة اللغة والانزياح عن المعنى المعجمي البارد، فضلاً عن استلهام الموروث، مستنداً في ذلك كله إلى خيال شعري يحرس الفكرة المركزية، ويتغذى على تاريخانية الحالة وإسقاطاتها الرمزية.

أما ديوانه «حالات الراعي» فيمتاز برؤية كليّة الأبعاد في إطار من التشكيل الفني للقصيدة من حيث اللغةُ والأسلوبُ الشعري، واحتشاد الأسئلة الصادمة المطروحة على الذات والعالم. وللقارئ أن يعود إلى قصيدة «مرثية الفرباء» التي يرثي فيها كلَّ الغرباء وليس علاء الطراونة فحسب.

وفي ديوانه الثالث «أنثى الفواكه الغامضة» ينحاز إلى جماليات الفن، فيقف على جزئيات الحياة وتفاصيلها، فقيم الفن والجمال أوضح وأبينُ من التبادلات السياسية، وهو ما تؤكده موضوعات قصائد هذا الديوان، وطبيعة القوة الانفعالية للإيقاع الشعري. فجدل النفس الشاعرة وما يحيط بها من مظاهر ومشاهدات، مرتبط بالحالة النفسية للشاعر، وربما لهذا وزّع قصائده ووضعها في محاريب، يتّصل كل محراب منها بتأثير التنبّه الانفعالي الذي يحدِّد مواضعَ الوقفات الشعرية بديلاً للقافية، كما نلمحه في قصيدة / كن أكون/ و / غزال. وثمة ظواهر فنية كثيرة، يمكن للقارئ الوقوف عندها، وثمة قصائد خصبة كثيرة في مضامينها وبنائيتها.



المرأة العربية والقصة القصيرة جداً

يوسف ضمرة

هذه ملاحظة ليست جديدة تماماً. أعني هذا الاهتمام غير العادي من قبل الكاتبة العربية بالقصة القصيرة جداً. لكن ما أصدرته رابطة الكتاب الأردنيين، مؤخراً، من مجلتها «أوراق» في عدد خاص بالقصة القصيرة، جعلني أتوقف عند هذه الظاهرة. فهنالك خمس كاتبات كانت عناوين مشاركاتهنّ كالتالي: «نصوص قصيرة»و«قصص قصيرة» و«حكايات صغيرة»و«قصص قصيرة جداً»و«ثلاث قصص». وهنّ خمس كاتبات من بين ثمان وثلاثين كاتبة شاركن في العدد. بينما لا نعثر على هذه العناوين لدى الكُتّاب الرجال سوى مرتين، واحدة «قصص قصيرة جداً» والثانية «قصص» فقط ، من بين قرابة الثمانين كاتباً. وإذا أضفنا بعض الكاتبات اللواتي شاركن في العدد بقصص عادية وهنّ من رواد القصة القصيرة جداً، فسوف يكون العدد أكبر.

أمر مثير بلا ريب، ويبعث على التساؤل: لماذا المرأة؟ هل المرأة العربية أكثر حداثوية من الرجل العربي؟ هذا إذا اعتبرنا القصة القصيرة جداً شكلاً أو حداثة متعينة في نصوص ما! هل يكون نَفَسُ المرأة أقصر من نفس الرجل؟ هل المرأة أكثر قدرة على التعبير في كلمات أقل؟

لا نظن أن شيئاً من هذا يلامس الحقيقة.

لقد عانت المرأة من التهميش على مدى عقود وربما قرون في العالم العربي، وظلت أسيرة الرجل وعالمه ورغباته وثقافته، إلى أن أخذت

كاتب أردني.

مؤخراً تلتقط شيئاً من حريتها أو تنتزعها، أو لنقل هُيّئت الظروف الاجتماعية والسياسية للمرأة كي تخرج من عباءة الرجل العربي. وربما تكون الجرأة المفرطة التي نتلمسها في نصوص الكاتبات العربيات شكلاً من أشكال التعبير عن هذا الخروج التاريخي. فقد أرادت المرأة العربية ألا تكتفي بالكتابة ومشاركة الرجل عالمه فقط، وإنما أرادت التعبير عن حريتها، والإعلان عن خروجها النهائي والمطلق من الهامش التاريخي الذي كانت تقبع فيه. هكذا تصبح كتابة المرأة شكلاً من أشكال صعود الثقافة المهمشة، وقد سبق أن تناولنا هذا الموضوع في غير مكان ومنبر.

ونظن -وليس كل الظن إثماً- أنّ حكاية القصة القصيرة جداً، تندرج أيضاً في سياق صعود هذه الثقافة المهمشة. ولكنه، كما نظن، صعود مقصود وليس عفوياً. فبينما نجد الكاتب العربي مهتمّاً أحياناً أو قليلاً بهذه الكتابة، تجد المرأة في ذلك فرصة للتميُّز ولإعلان الذات وإشهارها، وفرصة للتغني بحرية كانت غائبة لقرون. والغريب الذي يؤكد ذلك إلى حد كبير، هو أن كثيراً من الكاتبات العربيات يلجأن على الفور إلى القصة القصيرة جداً، دون أن يجرِّبن كتابة القصة العادية. أي أن الأمر في جوهره يبدو، كما أشرنا من قبل، مقصوداً لا عفوياً وبريئاً تماماً. وربما يكون هذا -اللا عفوي- هو الفارق بين صعود الثقافة المهمشة المتمثلة في ازدياد أعداد الكاتبات العربيات، وبين أشكال الكتابة.